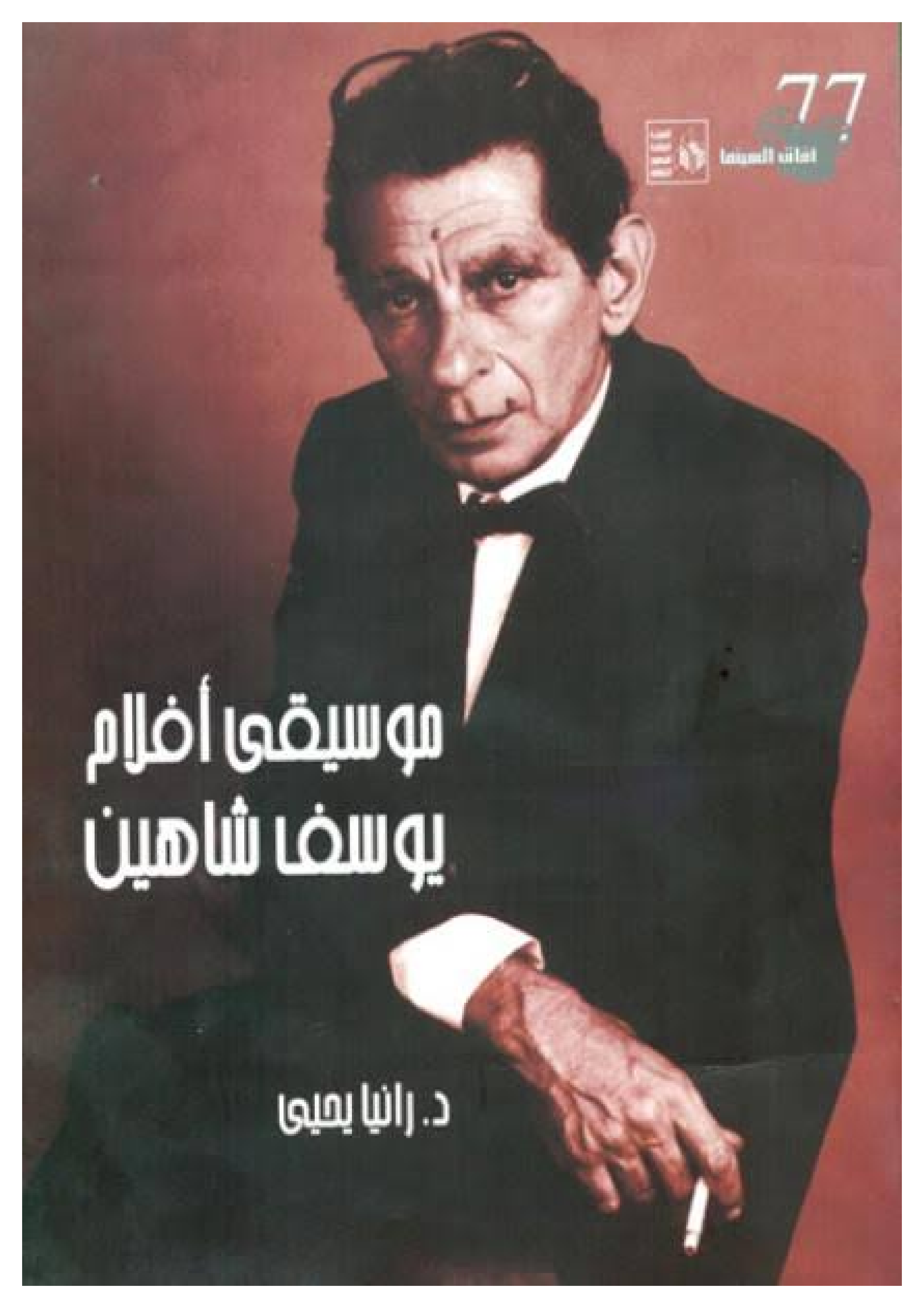

77
آفاق السينما
موسيقى أفلام
يوسف شاهين
د. رانيا يحيى



تصدرها
الهيئة العامة لقصور الثقافة



تعنى بنشر الدراسات المتخصصة فى
الثقافة السينمائية والتليفزيونية

• جماليات موسيقى أفلام
يوسف شاهين
• د. رانيا يحيى
• الطبعة الأولى:
الهيئة العامة لقصور الثقافة
القاهرة - 2014م
• تصميم الغلاف:
د.خالد سرور
• المراجعة اللغوية:
حسين جعفر
• رقم الإيداع: ٢٩٣٩ / ٢٠١٤
• الترقيم الدولى: 978-977-718-626-1
• المراسلات :
باسم / مدير التحرير
على العنوان التالى : 16أ شارع أمين
سامى - القصر العينى
القاهرة - رقم بريدى 11561
ت : 7947891 (داخلى : 180)
• الطباعة والتنفيذ :
شركة الأمل للطباعة والنشر
ت : 23904096

جماليات موسيقى أفلام يوسف شاهين

المحتوى

إهـــداء

إلى نبع الحنان وسر وجودى فى هذه الحياة
من علمتنى وأرشدتنى وتحملت الكثير من أجلى
وكانت هى الأمل والصحبة والرفيق فى الدرب الشقى،
فخرى وعزتى.. أمى، علا مكاوى.

رانيـا

مقدمة

إن الجمال قيمة من القيم التى يبحث عنها الإنسان فى كل شىء وخاصة فى مجال الفنون، فالجمال سمة بارزة من سمات هذا الوجود الإنسانى إن لم تكن أبرز سماته، ولما كنا نبحث فى جماليات الموسيقى المرتبطة بالصورة داخل الفيلم السينمائى، وهذا يرجع لما للسينما والموسيقى معاً من تأثير فعال على مشاعر وأحاسيس المتلقى عند مزج الفنون ويتضح هذا بعد المحاولات العديدة عبر التاريخ لجمع عدد من الفنون فى عمل فنىّ واحد وذلك يرجع لقوّة تأثيرها مجتمعة على حواس الجمهور المتلقّى الذى يتواصل مع العمل الفنىّ بمختلف حواسه، وبالفعل مع ظهور فن السينما ارتبط الكثير من أنوا ع الفنون داخل بوتقة واحدة تظهر على شاشات العرض.

ولما كانت السينما لها لغة عالمية تفوق أبجديات اللغات الحية فى الانتشار والتأثير بحكم انتشار الأفلام السينمائية وتوزيعها على المستوى الدُولى، وتجاوزها حواجز اللغة أكثر من الكتاب والوسائل البصرية والسمعية الأخرى لاعتمادها على الصورة كوسيلة للتعبير، بالإضافة إلى ما تحمله بداخلها من قيم ورؤى خاصة بالواقع وطرحها للقضايا المختلفة ذات الطابع الإنسانى، فهى تشكل وسيلة مهمة من وسائل اتصال الثقافات بعضها البعض.

وتظهر علاقة الموسيقى بالسينما منذ البدايات الأولى فى الأفلام الصامتة

ويرجع ذلك لما للموسيقى من تـأثير على الإنسان حيث تمنحه دفعة شعورية غير طبيعية لأنها سريعة النفاذ إلى الوجدان والعواطف ولها قوة تعبيرية تصل إلى أعماق النفس البشرية، واستمرت العلاقة بين هذين الفنين إلى يومنا هذا من خلال التداخل الحاصل بينهما على المستوى الجمالى والتقنى، حيث تلعب الموسيقى دوراً مهماً داخل إطار الصورة السينمائية وتساهم فى التأثير الإستطيقى بشكل مباشر.

وتُعد موسيقى الأفلام عنصراً أساسياً من مقومات الفيلم السينمائى، ومن أهم عوامل نجاح الفيلم وباستطاعة المؤلف الموسيقى البارع أن يلعب دوراً مهماً فى الصيغة النهائية المتكاملة للفيلم بإضافة الحيوية على السرد الروائى للقصة ووضع الموسيقى الملائمة لإيقاع الفيلم بما يتمشى مع الصورة السينمائية ؛وهى دون شك إحدى الأدوات الرئيسية التى تعزز الأثر السيكولوجى للفيلم على أحاسيس المشاهد.وقد ساعد التقدم التكنولوجى على تطور موسيقى الأفلام مع تزايد أعداد المؤلفين الموسيقيين مما أدى إلى تحويل موسـيقى الأفلام إلى عنصـر بالـغ الأهمـية من عناصر الفن السينمائى.

كل هذا دعانا إلى البحث فى جماليات موسيقى أفلام واحد من أهم علامات السينما المصرية والعربية بل والعالمية وهو المخرج العبقرى يوسف شاهين والذى تميزت إبداعاته السينمائية بكل ما تحتويه من عناصر فنية تتحد داخل منظومة فنية جمالية تغوص فى أغوار النفس البشرية، حيث كان لنشأته أثراً كبيراً على زيادة إحساسه الفنى وارتباطه بجميع أشكال الفنون المختلفة مثل الرقص والموسيقى بأنواعها؛ لذلك كانت اختياراته الموسيقية لأفلامه تنبع من يقينه وإدراكه لضرورة هذا الفن ومدى تأثيره على الدراما على شاشة السينما، وقد تعاون شاهين مع العديد من المؤلفين الموسيقيين خلال مشواره الفنى منذ بداية إخراجه للفيلم الأول "بابا أمين" إلى آخر أعماله السينمائية فيلم "هى فوضى"، لذا رأينا ضرورة وضع كتاب يسبر أغوار الجماليات الموسيقية فى أفلام يوسف شاهين من خلال المجموعة المنتقاة من تلك الأفلام والذى تعاون فيها مع مجموعة من المؤلفين الموسيقيين العظماء الذين لهم دور مهم لا نستطيع اغفاله فى مجال موسيقى الأفلام وهم : إبراهيم حجاج–فؤاد الظاهرى–على إسماعيل–جمال سلامة–عمرخيرت.

الباب الأول:

الرؤية الجمالية

الفصل الأول
الرؤية الجمالية بين الموسيقى والصورة

جماليات الموسيقى :

إن فن الموسيقى بدأ منذ أزمنة بعيدة قبل فجر التاريخ ويرجع ذلك لرغبة الإنسان البدائى منذ الخليقة فى إرضاء رغبة إنسانية أصيلة كامنة لديه للتواصل العاطفى والتعبير الفنى، فهى إذن رغبة غريزية داخلية لدى الفرد كرغبته فى سد احتياجاته مثل الجوع والعطش وخلافه.

وبالتالى فإن محاولات أجدادنا السابقين ما هى إلا امتداد للرغبة البدائية فى التواصل والتعبير عن المشاعر الإنسانية، كما يرجع ذلك للدافع إلى مصدر جمالى، حيث يبحث الإنسان بطبيعته عن كل ما هو جميل يجلب له السعادة، لذا كانت الموسيقى فى تلك الفترة تقتصر على إرضاء حاجة جمالية محضة للإنسان.

لذا رأينا ضرورة تعريف ما هو الجمال ومتى بدأ هذا العلم؟

إن الجمال سمة بارزة من سمات هذا الوجود، إن لم تكن أبرز سماته، ويدركه الإنسان بالفطرة السليمة حيث يشعر جميع البشر بتلقائية بالشىء الجميل ويتم إدراكه من أول وهلة فالجمال أمر ضرورى فى هذا الكون، وعلى الرغم من تجليه فى كل مكان، وظهوره فى كل شىء مثل التناغم والإنسجام والدقة والرقة والتناسق والتوازن والترابط ومظاهر

أخرى كثيرة يشعر بها الوجدان وإن لم يستطع التعبير عنها. وعلم الجمال هو أحدث فرع من فروع الفلسفة، والتعريف الشائع له هو العلم الذى يميز بين الجميل والقبيح . والفلاسفة ـ بدءاً من قدامى الإغريق وحتى العصر الحالى ـ ناقشوا فلسفة الفن، وقد تحدث معظمهم عمّا إذا كان فناً نافعاً للناس وللمجتمع، وأشار بعضهم إلى أن الفن قد يكون ذا مخاطر إلى جانب فوائده؛ كما جادل القليلون بأن الفن والفنانين يوقعان الفوضى بدرجة كبيرة، بحيث يهددان النظام الاجتماعى. غيرَ أن معظم الفلاسفة يؤمنون بجدوى الفن، لأنه يتيح لنا التعبير عن عواطفنا، أو يزيد من معرفتنا بأنفسنا وبالعالم، أو ينقل لنا تقاليد الحقب والثقافات المختلفة، أيضاً يستخدم علماء علم الجمال تاريخ الفن لفهم فنون الحقَب السالفة، كما يستخدمون سيكولوجية الفن لفهم كيفية تفاعل حواسنا مع خيالنا وإدراكنا عند تجربتنا للفن، ويُعد نقد الفنون مرشداً لاستمتاعنا بكل عمل فنى على حدة، وتساعد العلوم الاجتماعية ـ مثل علم الأجناس وعلم الاجتماع ـ علماء علم الجمال على فهم كيف يتصل ابتكار وتقدير الفن بالفعاليات الإنسانية الأخرى.

ولفظ الأستطيقا يعود فى أصله إلى اليونانية فهو مشتق من AISTHESIS التى تعنى (الإحساس) فيقصد بهذا المفهوم المعرفة الحسية أو (الإدراك الحسى) و المعنى الحرفى للفظة أستاطيقا هو مرادف لما تعنيه لفظة Sentio فى اللاتينى أى الإحساس أياً كان ناجماً عن حسّ ظاهر أو عن حسّ باطن، ويُعد مؤسس هذا العلم هو الكسندر باومجارتن G.A. Baumgarten 1714- 1762 وذلك فى كتاب تأملات فلسفلية والذى جعل لكلمة أستطيقا معنى لعلم الجمال فى منتصف القرن الثامن عشر وأظهر موضوعاته وكشف عن أصوله ومبادئه وسرد تاريخه وحدد اسمه فى شكل محاولات سابقة وقسمه فروعاً وأبواباً، وهو ما لم يحدث من قبل لأن بعض السابقين أطلقوا رأيهم فى الجمال دون أن يحددوا وسائل البحث العلمى فى هذا العلم أو قواعد تحليل وتفسير المنظورات الجمالية. أما الجمال كعلم قائم بذاته وكعلم معروف بهذا الاسم فأول عهدنا به عند "باومجارتن" حوالى عام١٧٥٠، حيث حدد موضوعه فى الدراسات التى تدور حول منطق الشعور والخيال الفنى وهو منطق يختلف اختلافاً كلياً عن منطق العلم والتفكير العلمى، وبالتالى فقد قصد باومجارتن إلى ربط الفنون بالمعرفة الحسية ومنذ ذلك التاريخ أصبحت الأستطيقا من الكلمات التى تعبر عن الحس والوجدان، و رغم كل هذا فان موضوع هذا العلم (الجمال والقبح) كان مطروقاً فى عهد اليونان أى من قبل عصر سقراط كأفكار متفرقة عند أفلاطون وأرسطو وكزينوقراط وفى عهد الرومان أيضاً مثل أفلاطون Aflatone وشيشرون Cicero.

كما كان اليونانيون يرون أن الإله يجمع بين الجماليات البشرية الكاملة و أنه المثال المتكامل السامى للإنسان، وعرف هربرت ريد Herbert Read الجمال: بأنه وحدة العلاقات الشكلية بين الأشياء التى تدركها حواسنا، أما هيجل Hegel فكان يرى الجمال بأنــه ذلك الجنى الانيس الذى نصــادفه فى كل مكان، ولكن جــون ديوى John Dewey عرف الجمال بفعـل الإدراك و التذوق للعلم الفنى.

إذن فتعنى فلسفة الجمال بنظريات الفلاسفة وأرائهم فى إحساس الإنسان بالجمال وحكمه به وإبداعه فى الفنون الجميلة كما تعنى بتفسير القيم الجمالية.

وعلم الجمال يدرس طبيعة الشعور بالجمال والعناصر المكونة له كامنة فى العمل الفنى. كما يفكر الناس فى علم الجمال عندما يتساءلون لماذا تبدو بعض الأشياء جميلة، وبعضها الآخر غير جميل، أو عمّا إذا كانت هناك قواعد أساسية لابتكار أو تفسير اللوحات الفنية والقصائد والموسيقى الجيدة.

ويقوم علماء علم الجمال بدراسة الفنون بوجه عام، كما يقارنون فنون الثقافات المختلفة، وثقافات الحقَب المختلفة فى التاريخ، وذلك لتنظيم معرفتنا المنهجية لها، ومنذ سنوات عديدة كانت دراسة الجمال تُعد المشكلة المحورية لعلم الجمال، وقد اتسع الموضوع الآن ليشمل جوانب أخرى مختلفة من الفنون، ويحاول علماء علم الجمال فَهْم علاقة الفن بأحاسيس الناس وبما يتعلمونه، وبالثقافات التى يعيشون فيها، وللوصول إلى ذلك الفهم، فإنهم يجمعون ويصنِّفون ويفسرون المعلومات المتعلقة بالفنون وبالخبرة الجمالية. كما يحاول علماء علم الجمال اكتشاف ما إذا كانت هناك معايير لنقد الفنون، مما يساعد الناس على تقدير مختلف أنوا ع الفنون حق قدرها.

وإلى جانب دراسة النظريات المتعلقة بالأعمال الفنية، فإن علماء علم الجمال يرغبون فى فهم الفنانين والجمهور؛ إذ إن فهمهم للفن يتحسن بمعرفتهم لكيفية تصوُّر الفنانين وابتكارهم وأدائهم، وأيضاً السبب الذى يجعل أنشطة الفنانين مختلفة عن أعمال غير الفنانين، كما يحاولون فهم ما يحدث لأحاسيس الناس عندما يجربون الفن. وموضوع الاستاطيقا لا يتناول الجمال الطبيعى وإنما يتعلق بالجمال الفنى لأن الجمال فى الفن أرفع مكانة من الجمال الطبيعى لأنه من إبدا ع الروح وخلق الوعى ونتاج الحرية وما هو من إنتاج الروح يحمل طابعها ويكون أسمى من الطبيعة.

ويرى بروتاجوراس Brocajuras وسقراط Sokrates أن الفضيلة هى السعادة التى لا نظير لها من خلال اللذة عن طريق الشعور بالجمال وهى الخير الأقصى الذى يسعى إليه

الإنسان، والفضيلة هى الوسيلة التى تتحقق بها اللذة أو السعادة، كما أكدوا على ضرورة تحكم الإنسان فى لذاته الحسية وأن يسيطر على حياته عن طريق تكيفه مع البيئة التى يعيش فيها مع الدعوة إلى التفاؤل والاعتدال فى الأخلاق وأن تكون الحكمة هى غاية الإنسان.

ودائماً ما يحدث الخلط بين الجمال و الفن فبالرغم من قربهما من بعضهما البعض إلا أن الجمال يختلف عن الفن من جهة الأمور الحسية والوجدانية؛ فالجمال يتعلق بالأمور الوجدانية و الأحاسيس والمشاعر، أما الفن فهو إما خلق أو إعادة خلق مكون مادى محسوس فى شكل لوحة فنية أو تمثال أوقصيدة شعرية أو عمل موسيقى، ورغم عدم قدرة المرء على لمس النغمات أو الكلمات الشعرية إلا أنه قادر على لمس الآلة التى صنعت أو خلقت هذا العمل إن كان آلة موسيقية عزفت أو قلم دَون.

والأشياء الجميلة هى تلك التى تعبر مع تفاوت فى الدرجة عن الصورة الحقيقية الواقعية وبقدر درجة التعبير تكون درجة الكمال وهكذا يرى هيدجر أن الجمال ليس إلا مظهراً من مظاهر تجلى الحقيقة وهذا لا يكون متحققاً إلا فى العمل الفنى.

وأعتبرأرسطو Aristotle الذى نقض بعض أراء أفلاطون إذ أشاد بالمحاكاة وقرر إن الفن لا بد وأن يحاكى الطبيعة كما تتجلى و تظهر لكن وفقاً لمعيار كلى عقلى وهو يـرى أن المحاكـاة وسيلـة من التطهر من الإنفعالات الضارة و نوعاً من الدواء النفسى .

وقال أرسطو: "إن الجمال يتركب من النظام فى الأشياء الكثيرة"، و قال الفيلسوف ريتشاردز Richards الفن الجيد ينظم دوافعنا النفسية تنظيماً عالياً فنشعر بالارتياح والنشاط" فمن الفلاسفة من عرف علم الجمال إعتماداً على المعنى الحرفى لكلمة أستطيقا ومنهم من عرفوه إعتماداً على مفهوم الجمال والقيمة الجمالية وآخرون إعتماداً على مفهوم الفن، وتعددت الآراء والنظريات وتضاربت فى بعض الأحيان ومنهم الآخر من تعذر عليهم تعريف علم الجمال بأكثر من كلمة (إن الجمال هو نفسه) ويرى بعض المفكرين ان علم الجمال مجرد دراسة للمفاهيم والمصطلحات الجمالية، فيكون هناك تحليل لمعانى الشكل والمضمون والنمط والذوق، وفى هذا الصدد يقول عالم الجمال الفرنسى المعاصر (فلدمان) Feldman فى كتابه (علم الجمال الفرنسى المعاصر): "علم الجمال هو بحث فى أحكام الناس الجمالية"، ويرى عالم الجمال الفرنسى المعاصر "سوريو": Sorio إن غاية علم الجمال هى الوقوف على المقولات الأساسية أو المبادئ الصورية الجوهرية الثابتة التى تنظم وفقاً لها شتى المظاهر الجمالية لهذا الكون المنظم". ويرى هيجل أن الفن إنتاج

إنسانى والتذوق بعد إنسانى والحكم حكم إنسانى، والصور الفنية منتوجات إنسانية". وقد ألقى هيجل عدة محاضرات حول هذا السياق فى الجامعة الألمانية جمعت بعد وفاته بعنوان (محاضرات حول فلسفة الفن الجميل) وقال فيها "إن علم الجمال هو فلسفة الفن الجميل"، وبهذا جعل من مهام علم الجمال التمييز بين فنون الصنعة وفنون الجمال، وجعل علم الجمال فلسفة أى أدخل فيها المنظور الإنسانى، وهو بهذا hستبعد جمال الطبيعة أو بدقة أشد جعله منظوراً إنسانياً، وسار فى هذا الاتجاه المفكر المعاصر "أوزبورن Os-born" فى كتابه (نظرية الجمال) حيث hعتبر علم الجمال فرعاً من فلسفة النقد.

والفن الجميل فى رأى إيمانويل كانط Immanuel Kant (1724-1804) هو فن العبقرية، والعبقرية هى موهبة (أو هبة طبيعية) تمنح القاعدة للفن، والموهبة ملكة فطرية خاصة بالفنان وتنتمى بذاتها إلى الطبيعة؛ ومن ثم فإن العبقرية هى استعداد عقلى فطرى تقوم من خلالها الطبيعة بإعطاء القاعدة أو القانون للفن. ويخلص "كانط" إلى ضرورة اتحاد الذوق والعبقرية فى العمل الفنى، مادام من الضرورى أن يتوافر كل من "الحكم والمخيلة" فى الفن، فالفنان العبقرى يحتاج إلى ملكات أربع هى: المخيلة والفهم والروح والذوق.

كما يرى الفيلسوف الايطالى "بندتو كروتشة" Croce أن الموهبة الفنية لا تنفصل عن وسائل التعبير التى يتعامل بها الفنان ويؤكد كروتشة أن كل إنسان لديه حدس يستطيع أن يعبر عنه بالكلمات أو الأصوات أو الألوان، وما الموسيقى إلا نمط من تلك الأصوات.

وهناك تيارين رئيسيين على مدى تاريخ علم الجمال : الأول تيار يدرس المشكلات الجمالية معزولة عن الإنسان، والثانى تيار يدرسها فى علاقتها بالإنسان . ويجب أن ندرك مما سبق التلازم بين الجمال والفن، فلا تصور للجمال بلا فن، ولا تصور للفن بلا جمال ؛ لذا فالفن هو وسيلة الإنسان للتعبير عن الجمال.

ويرى جورج سانتايانا George Santayana إن عقل الإنسان ونفسه مجرد صرخة إنشاد فى عالم مادى بحت لا يعرف الرحمة، والوجدان نفسه ليس إلا قوس قزح تنبعث منه أشعة جميلة زاهية، لذا فهو يرى أن الحكمة أن يقوم الإنسان بدور الناقد المتذوق.

والفن هو إبدا ع فردى تظهر فيه العبقرية وتزدهر ولا تعرف القيود بل تتجاوز القواعد والنظم لابتكارالجديد، كما أنه نشاط إنسانى يحتاج إلى موهبة ومهارة وترجع قيمة العمل الفنى لمقدار ما يشعر به المتلقى من لذة نفسية واستمتا ع جمالى ينم عن إستيفاء شروط البناء السليم ومضمون عظيم الثراء يخضع لتنظيم وانسجام دقيق لا يوجد فيه عناصر

زائدة قد تضعف مضمونه أو تشتت تفكير المتلقى، ولابد أن يكون للفن هدف إنسانى أى يكون الابتكار الفنى مشحوناً بالقيم التى تعطى للشىء وزناً ثقافياً واجتماعياً وأخلاقياً. كما أن الفن والفكر توأمان لأن الفن الحقيقى يحتوى على فكرة يسعى مؤلفها لتحقيقها عن طريق وسيلة مادية مثل الحجر الذى يتحول إلى تمثال أو الكلمات التى تتحول إلى شعر وقد يكون أنغاما يغزل منها الموسيقى سيمفونية أو أوبرا، ونظراً لوجود الفكر فى عملية الإبداع الفنى فلا بد أن يكون الفنان واعياً ومسيطراً على عملية الإبداع وليس كما يرى البعض بأن عملية الإبداع الفنى تتم فى حالة لا شعورية لدى الفنان المبدع بحيث يفقد سيطرته على نفسه ويكون خاضعاً لقوى خارجية تقوده لبلوغ العمل الفنى.

وظاهرة شيوع الفن وانتشاره هى التى جعلت بعض الفلاسفة والعلماء يعتبرونه أحدى العموميات الأساسية فى الثقافة الإنسانية ككل وهناك من علماء الانثروبولوجيا (Anthropology علم الإنسان) والثقافة من يذهبون إلى حد القول أن الإنسان يميل بطبيعته إلى التعبير عن إحساسه بالجمال وهذا يعنى أن التعبير الجمالى هو خاصية أساسية من خصائص الإنسان وإن كانت أساليب هذا التعبير وأشكاله تختلف من مجتمع إلى آخر؛ لأن الثقافة هى التى تحدد تلك الأساليب فى نهاية الأمر.

ويقوم اليونانيون بتعريف الفن بأنه كل نشاط صناعى نافع بصفة عامة ولم يقتصر على الشعر و النحت و الموسيقى بل شمل الصناعات المهنية كالنجارة و البناء و الحدادة ,رغم أن فى نفس الفترة كان أرسطو يرى الفن بأنه تقليد (محاكاة) ,ولكن فى العصر الحديث فنرى جون ستيوارت مل يعرف الفن بأنه السعى وراء الكمال فى الآداء ,أما عند ماثيو أرنولد فهوالصناعة التى لا تشوبها شائبة.

وقد حرص إرنست كاسير Ernest Cassier على فهم الفن بوصفه نشاطاً حضارياً لا يقتصر على محاكاة الواقع، بل يقوم على تمثيل الواقع فى صورة مركزة، فالفن ليس من نتاج الطبيعة وأيضاً ليس محاكاة لها بل يتمثل فى العمل الفنى بعض الأشكال الفنية عن طريق إبداع مجموعة نماذج يتجلى فيها الطابع الشخصى الذى يجىء مميزاً عن كل ما عداه فهو من صنع وابتكار الإنسان حتى حينما ينسخ الطبيعة فهو يعيد بناءها وفق مخطط إنسانى لذا هو نتاج إنسانى محدد الغايات والوسائل وبالتالى فهو يخاطب حواس الإنسان.

وبالتالى فالعملية الإبداعية هى نتاج العقل والفكر الواعى ووليدة الإرادة الإنسانية وأن العمل الإبداعى عمل بارع واع يتحقق من خلال إنسان امتلك زمام نفسه وإرادته، كما

يؤكد إرنست فيشر Ernest Fischer أن العمل الفنى بالنسبة للفنان عملية عقلية واعية وليس مجرد إنفعال أو إلهام وهو عمل ينتهى بخلق صورة جديدة للواقع.فالإبداع الفنى إذن هو نتاج فكرى لا يرى النور إلا بعد تدخل العقل البشرى وخضوعه للتأمل والإرادة والتصميم.

ورغم كل هذا المجهود الشاق أثناء عملية الإبداع الفنى وخضوع العمل الفنى للعمليات الشعورية والإرادية وأيضاً الدراسة والتفكير الشاق إلا أن كثيراً من الفنانين لا يتحدثوا أو يذكروا تلك الصعوبات التى تواجههم أثناء عملية الإبداع، كما يؤكد بودانBeoudoin فى كتابه (التحليل النفسى للفن) بأن الفن انفجار لا شعورى تحدث فى الحياة الشعورية تلك الرغبات التى لم ينجح فى كبتها ؛ وبالتالى فالفن بمثابة إعلاء أو إسقاط للاشعور وهذا الإعلاء ليس فى حد ذاته ظاهرة فنية وإنما لدى بعض الأفراد استعداد لتحويل ذلك الإعلاء إلى إبداع.

وهناك رأى شائع فى الدراسات الفلسفية والنقدية يرى أن هدف الفنان هو إنتاج شىءما يتسم (بالجمال)، ولكن عبر تاريخ الفن عن إتجاه معاكس لهذا المفهوم بحيث ارتبطت أحياناً بعض الأعمال الفنية الجمالية بأشياء قد تبدو فى وقتها قبيحة ولكنها فعلياً أعمالاً فنية جمالية رائعة، وبالتالى فالفن يمكن أن يقدم لنا إشباعات داخلية أخرى مثل إثارة الاهتمام وإيقاظ المشاعر والبهجة.

ويرى المؤرخ هربرت ريد : "أن الفن محاولة لإبتكار أشكال سارة تقوم بإشباع إحساسنا بالجمال، ويحدث ذلك الإشباع عندما نكون قادرين على تذوق الوحدة والتآلف بين العلاقات الشكلية بإدراكاتنا الحسية".

كما اختلف مفهوم الجمال من حضارة إلى أخرى، وعبرت الفنون المزدهرة فى هذه الحضارات عن نماذج ومثل متباينة للجمال. فالإغريق القدماء مثلاً قد تمثلوا الجمال فى الصورة الإنسانية، أما فى العصر البيزنطى فقد تمثلوا نماذج الجمال وعبروا عنها فى الصور التى تسمو على السمات الإنسانية وتعبر عن سمات الألوهية واتخذت الفنون لديهم طابع التجريد المنافى للحياة الواقعية، أما الفن فى الحضارة الإسلامية قد عبّر عن قيم جمالية مستمدة من الأشكال الهندسية والألوان، فكان تعبيراً عن روح جديدة وعقلية فلسفية لها طابعها الخاص على ما نرى فى الفنون الإسلامية المختلفة.

ويقوم الجمال بشكل غير مباشر بوظيفة تربوية من خلال ما يقدمه من نماذج فنية جمالية يريد بها تهذيب النفوس وتربية الطباع، كما يقوم بوظيفة تنفيسية وتطهيرية، حين

يخفف من أعباء المتلقى وينسيه ما يلقى عليه من أعباء حياتية، أو يساهم فى حل تناقضاته الشعورية. الجمال قيمة من القيم التى يتصف بها الشىء الجميل، وتشكل سمة له حين ينتج عنه إحساس باللذة والارتياح أو الرضا والمتعة، ويتعلق الأمر فيه بالجمال المحض الذى نزهه الفيلسوف كانط عن كل غرض أو منفعة، وتلعب الحواس دوراً مهماً فى إدراكه.

ويقول كانط : "لا توجد قاعدة موضوعية يحدد بها الذوق ما هو جميل استناداً إلى تصور، لأن كل حكم صادر عن هذا المصدر هو حكم جمالى، أى مبدأه المحدد هو شعور الذات لا تصور الموضوع. ومن العبث البحث عن مبدأ للذوق يوضح بواسطة تصورات معينة المعيار الكلى للجميل، لأن ما نبحث عنه نحن حينئذ أمر مستحيل ومناقض فى ذاته". ومنهم من رأى أن الجمال بالمنفعة واعتبروا أن الأشياء النافعة جميلة فى حين إعتبر آخرون أنه ليس من الضرورى أن يكون المفيد و النافع جميلاً، فمثلاً إن المقعد قد يكون مريحاً ومفيداً دون أن يكون جميلاً، وأن الرغبة التى تنشأ عن الحاجة تنفى كل شعور جمالى، وإن السعى إلى تحقيق غاية من الغايات المفيدة للحياة يجعلنا نغفل الصفة الجمالية فى هذه الغاية.

أما شيلر Schiller وكروتشة فلاسفة الفن فى العصر الحديث يعرفون الجمال بأنه "القدرة على ترجمة ما فى النفس."بينما كانط يرى أن الجمال "حالة من الوجد تمتع دون غاية ودون مفهومات".

حيث يصف كانط الجمال ومن بعده آرثر شوبنهور Arthur Schopenhaue بأن الجمال صفة للشىء الذى يبعث اللذة فى أنفسنا بصرف النظر عن منفعته أو فائدته، ويشيع لوناً من السعادة الخالصة، ويؤكد شوبنهور أيضاً أن حقيقة الشعور بالجمال هى حالة التأمل الخالص مع القضاء على كل نوع من المعرفة الخاضعة لمبدأ العلة.

أما الفيلسوف هيجل فقد اعتبر الجمال هو التجلى المحسوس للفكرة، وقد أكد فى ذلك على أهمية إضفاء الخصوصية الإنسانية على الأشياء المادية، لأن الجمال الفنى أسمى من الجمال الطبيعى، باعتباره انعكاساً للروح، والروح عنده أسمى من المادة. وأصبحت مسألة إيجاد مقاييس نهائية ومطلقة شيئاً غير ممكن، لكون المشاعر والأحاسيس الباطنية التى لها دور مهم فى إدراك الجمال، ليست مشتركة ولا محط إتفاق بين البشر، ويزيد الأمر صعوبة انتماؤها للعوالم الداخلية المجهولة لدى الإنسان. كل ذلك لا يتيح إصدار أحكام موضوعية كلما تعلق الأمر بتقييم الإنتاجات الجمالية التى لا تنتظم وفق قواعد محددة وصارمة.

ويرى شلنج Chiling أن التفرقة بين الفنون تقوم على أساس مادتها وليس صورتها، ويقسم الفنون إلى فنون تشكيلية هى الموسيقى والرسم والنحت، وفنون الخطابة وهى النثر والشعر، ويؤكد شلنج على أن الأسطورة هى المنبـــع الأصلى للفنون مع وجود العبقرية التى تقوم بعملية الإبدا ع الفنى، بينما الوحى والإلهام يـأتى من عالم مثالى هو عالم الأسطورة أو القصة أو الواقع بوصفه تجلياً للمطلق.

وتتم عملية تقييم العمل الفنى من خلال الناقد الذى لابد أن يكون محايداً فنياً، وعن طريقه يضئ العمل الفنى للجمهور، ويقوم الناقد بمسؤلية هامة لإستثارة الرأى العام وعدم إصابة جموع المتلقين بالتغييب الثقافى وأيضاً تقييم العمل الفنى والحكم عليه جمالياً ؛ وبالتالى يكون الهدف من النقد الارتقاء بالذوق الفنى العام للجمهور وتنمية ملكة الذوق لديهم.

غير أن صعوبة الاتفاق حول إدراك الجمال تعود إلى مجموعة من العوامل التى قد تتحدد على أساسها خصوصية الإدراك، ومن هذه العوامل ما يلى :

الموروث الثقافى والحضارى لدى الفرد وما له من دور فى توجيه الوعى الثقافى والفنى للإنسان، وأيضاً طبيعة التربية التى يخضع لها الذوق والإحساس. كما أن القدرات والملكات التى يكتسبها الإنسان وينميها عن طريق مختلف الأنشطة التى يمارسها فى حياته.

ويتدخل فى إدراك الجمال الجانب السيكولوجى (Psycology علم النفس) المتعلق بالمشاعر الباطنية للفرد التى تعكسها النزعات والميول، بالإضافة إلى المستوى المعرفى والثقافى للفرد، والمعتقدات والقيم التى تحيط بالإدراك كما أن الإستعدادات والتاريخ الشخصى للفرد له أثر كبير فى عملية الإدراك.

ونحن نرى أن هناك مقاييس نسبية لكل أمة من حيث خصائص الجمال وسماته، فمثلاً كان الإغريق يرون الجمال فى الشباب المقترن بالهدوء والتناســق، وسيطر عليهم مفهوم الانسجام والتناغـم كمثل أعلى للجمــال، وكان الرومان يرون الجمال فى الضخامة والنظام والروعة والبــأس بينما فى عصر النهضة كانت الألوان سر الجمال.

ويجب أن ندرك أن عالم الأستطيقا لا ينبغى له النظر فى أساليب الإنتاج الفنى، بل ينصرف إهتمامه إلى البحث فى التذوق الفنى، وفى هــذا تختلف فلسفة الجمال أو الأستطيقا عن فلسفة الفن لأنها لا تتدخل فى تفصيلات عمل الفنان، وإنما تبحث فى الإحساس الفنى أو الإحساس الجمالى عند الإنسان وعند الفنان.

والجمال فضلاً عن ذلك ظاهرة ندركها فى الطبيعة، ولكن الجمال الطبيعى لا يكتسب قيمة أستطيقية إلا من خلال عين الفنان المدربة، فالجمال الذى ندركه فى الطبيعة هو الجمال الذى يظهر للعين العادية، مثله مثل الحقيقة التى تظهر لنا فى الإدراك العادى عن الموجودات الطبيعية، ولكن النظرة العلمية سرعان ما تغير من هذا الإدراك فتظهر لنا حقيقة أخرى تقوم على التفسير العلمى. ويتضح لنا أيضاً أن الفن هو وسيلة الإنسان للتعبير عن الجمال كما أن شرط تقدير الجمال هو الرجوع إلى القيم والمقاييس التى تهدف إلى تحديدها، وبعبارة أخرى أصبح البحث فى الفن هو لُب المشكلة فى فلسفة الجمال.

وإذا وجدنا كثرة فى النظريات الفلسفية التى تفسر الجمال عند كل فيلسوف ووجدنا اختلافاً بيننا وبين الحضارات الإنسانية والعصور المتوالية، فهذا شىء طبيعى ناشىء من المنظور الذى يتبناه كل مفكر والتوجه الفلسفى الأساسى الذى يمثل جوهر كل فلسفة، وهى فلسفات تتعدد تبعاً لاختلاف العوامل الفكرية والحضارية المؤثرة فى تكوين المذاهب الفلسفية.

وسنتناول مفهوم الموسيقى وجمالياتها وعلاقة الموسيقى بالفنون الأخرى وذلك من خلال بعض الآراء الفلسفية فى هذا الصدد حيث عنى الفلاسفة والنقاد فى فلسفاتهم الجمالية بالبحث فى جماليات الفنون محاولين الوصول إلى حدود كل منها فى التعبير وفى التأثير، وذلك من منطلق الإيمان بضرورة وأهمية الموسيقى فى حياتنا، وأثرها البناء فى بناء المجتمعات فى كافة مراحلها مع الفنون الأخرى فى التعبير عن الواقع الذى يعيشه الإنسان بأفراحه وأطراحه. مما يكون له أثر فعال على الصعيد النفسى وعلى حياة الإنسان اليومية؛ وبالتالى نجد أن للثقافة الموسيقية دوراً إجتماعياً مهماً يجب علينا تفعيله.

والخلاصة إن العملية الإبداعية تتكون من ثلاثة أطراف هى : الفنان والعمل الفنى والمتلقى (الجمهور)، والأسس الجمالية مشتركة فى العناصر الثلاثة، وعلم الجمال هو العلم الذى يقوم بتحليل الأسس الجمالية لدى الأطراف الثلاثة، كما أن علم الجمال لا يفرض قيماً جمالية معينة على الأعمال الإبداعية بل يستنبط تلك الجماليات بعد التحليل وذلك لأن لكل عصر قيمه ومعاييره الخاصة.

الموسيقى : Music

إن الموسيقى قديمة قدم الإنسان، عرفتها جميع الشعوب منذ عصور التاريخ السحيقة وما قبل التاريخ، فهى من مستلزمات الحياة الفردية والاجتماعية لا يكاد يخلو منها زمان أو مكان. وقد أجمعت الدراسات النفسية فى كل العصور على أن الموسيقى تلطف

المشاعر وترهف الأحاسيس وتسمو بالنفوس وتبعث فيها النشوة والبسمة. وبالتالى فالإنسان البدائى قد عرف الفن أيضاً ولكن ليس بالمعنى المعروف لدينا الآن بل كان يعنى الصناعة أى تغيير حالة الشيء الخام ليكون مُفيداً ونافعاً؛ أى أن الضرورة كانت هى الدافع وراء هذه الاكتشافات التى رغم بدائيتها إلا أنها كانت خطوة فى الاتجاه الصحيح، ولذا كان الفن وثيق الصلة بالعمل فى ذلك الوقت. كما كان القدماء يؤمنون بالتأثير القوى للموسيقى فى النفس عن باقى الفنون الأخرى ويتضح ذلك من خلال العديد من الأساطير والقصص التى صورت الموسيقى وكأنها قوى خارقة من شأنها التأثير على عناصر الطبيعة وعلى دوافع الإنسان الداخلية.

وكان للعرب دوراً ريادياً فى تطور هذا الفن الموسيقى فى ركب الحضارة العربية حتى بلغ ذروة مجده. وإذا ما تطلعنا إلى هذا التطور، فإننا نذهل لضخامة وقيمة الإبداع الذى أظهره العرب فى هذا المجال من إتقان للسلم الموسيقى والآلات الموسيقية، كما اهتم العرب اهتماماً كاملاً بالموسيقى ونظروا إلى هذه الصناعة نظرة إجلال واحترام، وحظى المهتمون بها بكل عناية وتقدير. حيث شغف بها الخلفاء والأمراء والقضاة والفلاسفة والعلماء وأعطوها حقها من الرعاية والتقدير .

وكان العرب يعتبرون الموسيقى الفن الثالث من فنون العلوم الرياضية الأربع التى تقسم إلى : الهندسة والحساب والموسيقى والفلك.

ويعرف ابن سينا (٩٨٠-١٠٣٧) الموسيقى فيقول : أنها علم رياضى نبحث فيه عن النغمات من حيث تآلفها وتنافرها والمسافات المتخللة بينها والتى تعرف بالأبعاد الموسيقية، والبحث فى الموسيقى يكون من خلال الغوص فى أحوال النغم وهو ما يعرف بالتأليف، أما استنباط الأزمنة بين تلك النغمات فيعرف بالإيقاع.

وقد بدأت الموسيقى منذ القدم بالغناء ثم باختراع بعض الآلات الموسيقية البدائية لكى تصاحب الغناء والرقص ثم دخلت المعابد مع الطقوس الفرعونية والإغريقية وبعدها الكنائس المسيحية، حيث تعتبر الموسيقى هى الوسيلة الرئيسية للعبادة والربط بين الآلهة والبشر ونشر التعاليم والقوانين والفضيلة فى الحضارات القديمة، فضلاً عن ذلك فقد استخدمت أيضاً فى الحروب كوسيلة توحيد للمشاعر وشحن المشاعر ودفع للحركة البشرية وتنظيمها.

والموسيقى بالإيطالية Musica وبالفرنسية Musique والإنجليزية Music وهى كلمة تأتى من اليونانية mousike واشتقت من لفظ Muse ويقصد بها ربات الفنون التسع كما تروى الأساطير اليونانية القديمة وهن :

يوتيربى Euterpe ربة الموسيقى وتيربسيخورى Terpsichore ربة الرقص وبوليمنيا Polyhymnia ربة الشعر الغنائى وكاليوبى Calliope ربة الشعر الحماسى وتالياTalia ربة الكوميديا وأورانيا Urania ربة الفلك وميلبومين Melpomeneربة التراجيديا وايراتو Erato ربة الباكيات والمراثى وكليو Clio ربة التاريخ ويقال إن ابوللو Appollo إله الفنون الجميلة كان رئيساً لهن. واستخدمت الكلمة على أنها تعنى الفنون أو العلوم فى ذاك الوقت.

Later, in Rome, ars musica embraced poetry as well as instrument-oriented music. والموسيقى فى تعريفها البسيط هى فن تجميع النغم ويرى البعض تعريفا آخر أن الموسيقى إنتظام فى الأصوات كما أن الفن التشكيلى يعد إنتظام فى النسب. ولفظ الموسيقى عند اليونانيين كان يطلق على الموسيقى بمعناها الدقيق كما نعرفها اليوم، وأيضاً كان يشمل المناهج التعليمية كالقراءة والكتابة والرسم والشعر والرياضيات، كما كانت تراقب الموسيقى بحذر شديد لما لها من تأثير قوى على المجتمع.

كما أن الموسيقى هى أحد الفنون التعبيرية التى استخدمها الإنسان قديماً، وظل يستخدمها عبر مسيرة حياته ليعبر بها عن أمور كثيرة يرى أنها ضرورية لنفسه ولغيره، فاستعملها الناس فى أفراحهم وأطراحهم، وحروبهم وإنتصاراتهم، كل ذلك بأساليب وطرق مختلفة توظف حسب الموقف، فهى لغة إنسانية لها العديد من الوظائف البيولوجية والسيكولوجية والاجتماعية –وقد اعتمدنا على تلك الوظائف وجعلناها محور تحليل أفلام شاهين– وإذا كانت الموسيقى استعملت فى الأمور البسيطة، فهى أولى أن تمتزج مع باقى الفنون باعتبار أن النغمة لها تأثير على الإنسان، لأنها تمنحه دفعة شعورية غير طبيعية، حيث إن الموسيقى لغة سريعة النفاذ إلى الوجدان والعواطف ولها قوة تعبيرية تصل إلى أعماق النفس، ومن هنا وجد الفنان أهمية هذه الموسيقى حيث ارتبطت الموسيقى بالشعر والفن التشكيلى منذ فترة طويلة من الزمن، وأخيراً ارتبطت بفن السينما منذ نهايات القرن التاسع عشر، ومن يتعمق فى الموسيقى يشعر بأن الموسيقى من أهم ركائز أى عمل فنى. فالموسيقى من أقوى وسائل التعبير الموحى .

إن الموسيقى نظام يفرض نفسه علينا بعذوبة فبها نستطيع التعبير عن مشاعرنا الإنسانية، ونرتقى بها وبالمتذوق لها أيضاً، والموسيقى تتميز عن سائر الفنون بأنها لا تصور أو تقلد، فبينما نجد الرسم فناً تصويرياً والنحت له صلة بتصوير الواقع الخارجى والأدب يمثل الواقع عن طريق الرموز اللغوية، فإن الموسيقى لا تقلد ولا تمثل شيئاً وهى فى هذا نمط فنى مستقل بذاته.

وقد اعتبر أفلاطون الفن الموسيقى أحد المحركات الرئيسية السامية للبشر وهى الصدق والحقيقة التى توجد منذ بدء الخليقة ومن خلالها عرف العالم النظام وتحقق له التوازن ؛ ومن هذا المنطلق الأفلاطونى نجد أن الموسيقى قد خدمت البشرية فى تحقيق التوحيد بين أحاسيس البشر ومختلف عناصر الحياة فى المجتمع الواحد وبين المجتمعات المختلفة وتمكنت من التعبير عن الفرد وعن الجماعة فى تنسيق ووحدة، وهو يوصى فى جمهوريته الأفلاطونية بالعناية بالموسيقى كأحد المداخل الأساسية فى التربية.

كما نجد أفلاطون يربط الفن والأخلاق برباط وثيق تقوم فيه الأخلاق بالدور الرئيسى (فهو يعتبر مؤسس التصور الأخلاقى فى الفن (The Moralistic Concept of Art وذلك رغم وجود من سبقوه فى هذا المجال إلا أن النظرية قد اكتملت على يديه، أيضاً يرى أن الإيقاع والانسجام يتغلغلان فى أعماق النفس ويستحوذان عليها تماماً فيضفيان توافقاً على الروح والبدن.

ويرى الفيثاغوريون أن الموسيقى عدد ونغم وبالتالى فالأعداد لديهم هى مبادىء الأشياء جميعاً وأصول طبائعها، كما أدركوا أن تنوع الألحان الموسيقية وإختلافها يتوقف على أطوال الأوتار فى الآلات الموسيقية، فاستنتجوا أن التوافق أو الإنسجام الموسيقى Harmony تقوم بتحديده نسب رياضية تنتج عن أطوال الأوتار كما تعين طبقة اللحن الموسيقى. وبما أن الموسيقى هى لغة البشر عامة لذا فهى تحتل مكان الصدارة بين الفنون جميعاً فى التأثير فى النفس الإنسانية وهو ما لا يتوافر لفن آخر، ومن هنا كانت الموسيقى هى الوسيلة المثالية التى تنقل تجارب الفنان الشعورية تواً إلى حس المستمع أكثر منها فى باقى الفنون مثل التصوير والأدب والنحت والعمارة، وما أوفى وصف الفيلسوف نيتشة لهذا المعنى حين يقول "تنفذ الكلمات إلى الإنسان عن طريق عقله ثم لا تلبث أن تملك عليه حسه، غير أن اتساع الشقة بين العقل والحس قد تعجز معه الكلمات أحياناً عن أن تملك الإفصاح. وعلى العكس من هذا الموسيقى، إذ هى لا واسطة بينها وبين الحس فهى تنفذ إليه مباشرة دون وساطة العقل.فالموسيقى هى لغة العالم الوحيدة التى يستوى العالم فى إدراكها مهما إختلفت مشاربهم وأجناسهم وعقائدهم وأفكارهم".

كما يتساوى جميع الناس مهما اختلفت أعمارهم فى حب الموسيقى رغم وجود الكثيرين الذين لا يدركوا لحبها سبباً، فقد يجد منهم فيها الشعور بالحرية والإنطلاق أو القدرة على الابتكار والاستمتاع، وقد يجد البعض فيها هواية لا تشغلهم عن أعمالهم اليومية وينفعلون معها بشكل فطرى. وذلك لأن الموسيقى تغمرنا بشعور من الراحة

الجسدية والنفسية عن طريق التأثير فى جهازنا العصبى المركزى الذى يحكم حركات عضلاتنا ووظائف أعضائنا الداخلية، إلى جانب الجهاز العصبى الشخصى الذى ينظم افرازاتنا الباطنة وهى الأساس المادى لجميع انفعالاتنا الشعورية . فقد أثبتت التجارب أن للصوت تأثيره المباشر لا على وظائفنا العضوية مثل الدورة الدموية والهضم والإحساس بالجوع والظمأ فحسب بل وعلى تركيبنا السيكولوجى مثل مشاعر اللذة والألم.

والموسيقى لا تقف عند حد إمتاع المستمع بل هى أحد العوامل التى تؤدى دوراً خلاقاً فى تطورنا الاجتماعى والتربوى، لذا فالموسيقى هى الفن الذى يُمثل عنصر التحول الوجدانى فى تطور الإنسان عبر العصور والحضارات. كما أن الموسيقى هى أكبر الفنون تجرداً عن الأهداف العملية لأن وسيلتها فى التأثير على النفس الإنسانية لا تخدم أغراضاً خارجة عن نطاق الفن. فهى تختلف عن باقى الفنون فليس شأنها مثلاً شأن فن العمارة الذى يستخدم البناء ويفيد فى تحقيق أغراض أخرى غير مجرد أحداث البهجة الجمالية. كذلك الحال بالنسبة للكلمة وسيلة الشعر التى قد تستخدم فى غرض آخر غير مجرد خلق الصور الفنية، وكذلك الحال فيما يتعلق بالتصوير حين يكون موجهاً إلى تحقيق منفعة أو نقل معلومات معينة.

فالفنون الحديثة على أنواعها كافة تتجه اليوم إلى تحقيق القيم الفنية بخلق الصور الفنية التى تنظم الكيفيات الحسية من أصوات وأشكال وألوان تنظيماً ترتاح له النفس ويراه الذوق الإنسانى عند إعجابه بتأثير الفنون الجميلة.

وتتضح هذه النظرة الحديثة فى فنون النحت والتصوير المعاصرة التى أصبحت فى بعض الاتجاهات لغة من الخطوط والأشكال والألوان تخاطب ذوق الإنسان أكثر منها نقلاً وتصويراً لحقيقة خارجية.

وترتبط الموسيقى عند الحكيم الصينى كونفوشيوس (479-551 ق.م) بالأخلاق حيث اعتبرها خير وسيلة لعلاج فساد الأخلاق والعادات، فقد كان يعزف على الناى وكان شديد الولع بالموسيقى المعبرة الجميلة منذ نعومة أظافره، وهو يرى أن الموسيقى هى الوسيلة الوحيدة لإرجاع الأفراد إلى طبيعتهم الخيرة بعيداً عن الماديات والشرور عن طريق التوجيه إلى القيم والمثل العليا الرفيعة ؛ وذلك لأن الموسيقى عنده هى خير معبر عن أحوال النفس الإنسانية وما يحيط بها من أحداث، ولذا فالموسيقى ليست (ترف عقلى) أو لذة فردية، بل تستهدف القضاء على الأمراض الاجتماعية بإشاعة الوئام والمحبة والرحمة محل الخصام والكراهية والقسوة.

كما يعتبر كونفوشيوس الموسيقى هى المرآة الصادقة التى تنعكس عليها نفسيات الشعوب وعاداتها وتقاليدها، فهى تكشف عما وصلت إليه الشعوب من تحضر ورقى أو انحطاط وتفكك، فالموسيقى المضطربة الغاضبة عند كونفوشيوس تعبر عن شعب فوضوى منحط، والموسيقى الهادئة المرحة تعبر عن شعب مستقر ومطمئن، أما الموسيقى الحزينة فتعبر عن شعب مفكك منحل. ونحن نختلف مع هذا الرأى حيث أن ذلك ليس بقاعدة مطلقة، فمما لا شك فيه أن الثقافة والفنون بشكل عام هى إنعكاس لتحضر الشعوب والأمم ولكن ليس نوع الموسيقى تحديداً هادئة أو مضطربة هو الذى يدل على استقرار الشعوب أم لا.

كما كان كونفوشيوس هو أكثر من عبر عن الحكمة الصينية التى تقول:"تسير الفلسفة والموسيقى جنباً إلى جنب"، واستخدم الموسيقى فى التطهير النفسى وعلاج الأمراض الشاذة، وبالتالى فقد سبق أرسطو الذى جاء بعده فى العصر القديم وأيضاً ابن سينا فى العصر الوسيط.

ويرى هيجل أن الموسيقى عندها القدرة على تحقيق الابتعاد الكامل عن الفراغية من خلال مادتها كالصوت واللحن فالموسيقى تدخل فى مجال الحياة العاطفية الداخلية، فهى بالنتيجة شكل من أشكال الفن الرومانسى.

غير أن الفن الموسيقى لا يذكر إلا ويقترن بالجمال، اعتباراً لكون الغاية التى يسعى إلى تحقيقها هى جوهر الوجود الجمالى، وهو ما فرض على دارسى الموسيقى ونقادها أن يقرنوا العمل الفنى بالجمال، حيث إن جوهر أية دراسة موسيقية نقدية هو البحث فى مقوماتها الجمالية، لإبراز وظائفها فى التواصل الذى يشكل غاية كل مبدع.

وقد أكدت الأبحاث العلمية أن هناك ما يطلق عليه "الاثارية Thrill" ينتج عن مواجهة الإنسان مع شىء قد يتسم بالجمال الفائق أو ما يثير المشاعر العميقة وذلك نتيجة لإفراز المخ مادة الاندروفين Endorphine التى قد تتضمن الإثارية هذه وتحقق لنا المتعة عند سماع الموسيقى، حيث جاءت الموسيقى على قمة قائمة منبهات حالة الإثارية بحيث أن الموسيقى لها القدرة على إحداث المتعة والإنتشاء.

ويعتبر أرسطو هو أقدم الفلاسفة فى محاولة تصنيف الفنون وكان إعتماده فى هذا الشأن قائما على فكرة المحاكاة من حيث إعتماد تلك الفنون على وسائل المحاكاة التى تستخدمها فمن ضمن تلك الوسائل الألوان والرسوم التى تستعمل فى الفنون التشكيلية مثل النحت والتصوير والرسم، وقد يكون الصوت أو الإيقاع أو توافق النغمات ضمن تلك الوسائل والذى يعتمد عليها فن الموسيقى، ومن الفنون ما يستخدم بعض الوسائل ومنها ما يستخدمها مجتمعة معاً مثل فن التراجيديا.

ويؤكد أفلاطون أهمية الموسيقى وتأثيرها فى تشكيل شخصية الفرد وما تستطيع الموسيقى الرديئة لتبعثه فى النفس قد تساعد على تكوين شخصية شريرة فكان يحث الدولة على تعليم الموسيقى وذلك حتى تقع مسؤلية الإختيار بين الموسيقى الجيدة والرديئة من خلال الكبار الذين تقع على عاتقهم تلك المسؤلية، وأيضاً لايمانه بأهميتها وصداها داخل المجتمع وتأثيرها على سلوك الفرد وتحقيق الأخلاق الفاضلة.

وكان سقراط يعزو إلى الموسيقى القدرة على تشكيل نفوس الصغار وكان يربط بين ما هو نافع وما هو جميل حيث يرى أن كافة الأشياء النافعة للبشر هى أشياء جميلة وخيرة، أما بالنسبة للفنون فيرجع سقراط هذا الربط إلى القيمة الأخلاقية والسياسية والتعليمية التى تقوم بآدائها الفنون عامة والموسيقى بشكل خاص، فالحياة الثقافية السليمة المتمتعة بالجمال لها أثر كبير على تكوين شخصية الإنسان والارتقاء بذوقه العام.

ويتضح لنا من خلال تاريخ الفن كيف تتغير القيم الجمالية بفعل الثورات الاجتماعية كما يتضح أيضاً التقاء الفنون جميعها فى روح عصر واحد مثل روح عصر الباروك أو الروح القوطية أو الانطباعية فى أوروبا حيث تؤثر روح العصر فى الأدب بقدر ما تؤثر فى الفنون الأخرى.

وبما أن الجمال يكون مستقلا عن أى أغراض عملية فبالتالى حتى نستقى الجمال فى الموسيقى فلزاماً علينا ألا ندخل أى معايير أو تصنيفات وفقاً للأغراض العملية التى ربما قد تؤلف من أجلها الموسيقى؛ وليس يعنى ذلك أننا نفصل الموسيقى عن الحياة الاجتماعية والإنسانية بل لكى نصل إلى الخصائص الجمالية للموسيقى دون أى تدخل أو تأثير خارجى على الموسيقى.

وقد تحدثنا سابقا عن ارتباط الموسيقى بالحياة الإنسانية الواقعية ومدى تأثيرها على الإنسان إجتماعياً وسيكولوجياً وبيولوجياً حيث إنها:

– نلحظ دورها المهم فى آداء الطقوس الدينية والعبادات منذ العهد القديم لدى كل الأديان، أيضاً دورها فى حث الروح القومية والحماسة أثناء تدريب الجنود وضبط إيقاع خطواتهم ورفع الروح المعنوية لديهم، ولا ننكر أيضاً وظيفتها التربوية فى تقويم النشء ورفع مستوى تذوقهم للفنون وتهذيب وجدانهم وبعث الطمأنينة فى نفوسهم.

– كما تلعب الموسيقى دورا مهماً سيكولوجياً ونفسياً فى علاج المرضى خاصة المصابين بحالات نفسية كالاكتئاب والإدمان وغيره، وأيضاً للتنفيس عن الإنفعالات المكبوتة.

– استخدام الموسيقى لمصاحبة الأنشطة الرياضية وفى الموسيقات العسكرية والرقصات حيث تعتبر الموسيقى من أكثر وسائل التسلية والترفيه.

– تجميع الناس من أجل تحقيق هدف اجتماعى أو وطنى أو ثقافى ولتأكيد بعض المعايير الاجتماعية السائدة، كما أن الخبرة الجمالية المصاحبة للموسيقى هى من أعمق الخبرات الجمالية الإنسانية.

وخلاصة القول أن الموسيقى هى أحد الفنون الجميلة وأرقاها وأسماها تعبيراً وأعمقها أثراً فى النفس البشرية، وتقوم الموسيقى بتحريك المشاعر والأحاسيس، والموسيقى تتشكل بالتبعية وفقاً لملامح كل عصر وفكره وأحاسيسه ووفقاً لملامح كل بيئة.

ولذلك نود أن تلقى الضوء على نوعين من أنواع الموسيقى وهى الوصفية والتى ترتبط بموضوع معين و الموسيقى البحتة (الخالصة).

الموسيقى الوصفية: Descriptive Music

ويندرج تحتها أنواع عديدة من الموسيقى مثل الموسيقى الدرامية Musical Drama وهى تطلق على مؤلفات المسرح الغنائى فى القرن السابع عشر والثامن عشر مثل الأوبرا حيث تعتمد على الشعر والموسيقى والتمثيل والرقص أحياناً، والموسيقى البروجرامية (ذات البرنامج) Programme Music وظهرت فى القرن التاسع عشر على يد المؤلف الفرنسى هيكتور برليوز (١٨٠٣–١٨٦٩)H. Berlioz فى أولى سيمفونياته وهى "السيمفونية الخيالية Symphonie Fantastique" والتى أتم تأليفها عام ١٨٣٠، و تبعه بعد ذلك كثير من المؤلفين أمثال فرانز ليست (١٨١١–١٨٨٦) Liszt .F وريتشارد شتراوس (١٨٦٤–١٩٤٩)R. Strauss وكلود ديبوسى (١٨٦٢–١٩١٨) Debussy .C وهى الموسيقى التى تعتمد على شيء خارجى غير الموسيقى ذاتها فى تأثيرها وتخيلها مثل موضوع مادى أو أدبى كقصة أو فكرة أو حتى لوحة تعتمد فى تأثيرها على السامع عن طريق تخيلى، وهى لا تقدم وصفاً مباشراً إنما تصور انفعالات وأحاسيس عامة، وغالباً ما كانت توزع مطبوعات تحتوى على القصة قبل الحفلة للمستمعين، ويعرف "ليست" الموسيقى البروجرامية فيقول :

"هى الموسيقى التى يقدم لها أو يرفق معها مذكرة تفسيرية بلغة جذابة، تهدف إلى توجيه اهتمام المستمع إلى الفكرة الأدبية التى يقوم عليها العمل الموسيقى الإلى، حتى لا يتجه المستمع إلى ربط العمل الموسيقى المسموع بأفكار وخيالات مخالفة للفكرة الأدبية الأصلية".

وأيضاً موسيقى الفيلم Film Music وهى الموسيقى المصاحبة للفيلم السنيمائى وسوف نتناولها بمزيد من التفصيل لاحقاً.

الموسيقى البحتة: Absolute Music

والموسيقى لم تكن منذ البداية مستقلة عن باقى الفنون ولكنها انفصلت مع تطور العصور المختلفة إلى ان أصبحت فن مستقل له مبادئه الخاصة ولا يعتمد على أى نوع من أنواع الفنون الأخرى سواء من ناحية التكنيك (Technic الصنعة) الخاصة به أو من ناحية أهدافه النهائية، أيضاً كان للتطور المذهل فى الآلات الموسيقية فضله الكبير فى تطور الموسيقى عبر العصور المختلفة لتصبح موسيقى بحتة مستقلة عن الغناء وعن التراتيل والصلوات فى المعابد والكنائس.

وفن الموسيقى مرتبطاً بالغناء منذ القدم ثم ظهرت الآلات الموسيقية والتى كان بدورها مساعدة الصوت البشرى وتقويته ثم ما لبثت أن تطورت الآلات الموسيقية بشكل غير مسبوق وبالتالى بدأت تستقل موسيقى الآلات Instrumental Music عن الغناء وأصبحت الموسيقى الآلية فى الازدهار وإهتم بها الغرب ؛ وبالتالى فالموسيقى هى قدرة معبرة بذاتها لا تحتاج للكلمات لتأكيد أو توضيح معانيها فهى تنقل إلينا أحاسيس عامة ؛لذا تكمن روعتها فى هذه العمومية فهى وسيلة كافية فى ذاتها للتعبير.

والموسيقى فى صميمها (الموسيقى البحتة) تمثل الفن فى تجرده الكامل، والمحاولات التجريدية فى الفن التشكيلى تقترب من فن الموسيقى البحتة حيث تختلف الموسيقى عن باقى الفنون فى تأثيرها الوجدانى على الإنسان دون الحاجة إلى اللغة أو الكلمة ذات المعنى، كما أنها ليست فى حاجة إلى شكل أو لوحة أو تمثال؛ فمادة الموسيقى التى هى مجرد ذبذبات فى الهواء استألفها الإنسان فى نظام متدرج.

والموسيقى البحتة لا تحمل عنواناً ولا تمتزج بالكلمات أو الرقص ولكنها تتعلق بمضمون درامى تعبر عنه فهى نغمات أو أصوات لحنية تتحرك فى الزمن بها ديناميكية فعآلة تسيطر على العقل والنفس وتضعها فى حالات وجدانية مختلفة، وهى قد لا تقدم وصفاً مباشراً لأى موضوع وإنما تصور دائماً إنفعالات عامة أو موضوعات أو أحداث بطريقة مجردة وبلغة خاصة لا يمكن تأويلها أو تقديم وصف مباشر لها من خلال علاقات صوتية ونظم بنائية وتراكيب إيقاعية بعيداً عن الارتباط بموضوع خارجى، وهذا ما أعطى للموسيقى صفة الإستقلال عن سائر الفنون، فالموسيقى هى اللغة التى تستعمل فى تعبيرها التركيبات الصوتية والخطوط اللحنية لتوحى للمتلقى بتأثيرات كالحزن والفرح

واستدعاء الذكريات وخلافه، فهى لها تأثير نسبى علينا، يمس فينا العقل والمشاعر والخيال والإرادة وهى المكونات الرئيسية للنفس البشرية ومفعولها يمتد لمجالات أخرى عضوية وسيكولوجية وميتافيزيقية.

وقد أكد شوبنهاور على قدرة الموسيقى البحتة (موسيقى الآلات) على التعبير دون الاستعانة بوسائط أخرى، فهى تعبر بطريقة أوضح وأصدق من الكلمات؛ لذا فهو يرى أن مكانة الموسيقى تعلو عن الشعر والفنون الأخرى، وبالتالى من وجهة نظر شوبنهاور يجوز للمؤلف الموسيقى أن يستخدم الكلمات لاستثارة خياله فقط ولا يجب أن تكتب الموسيقى من أجل الكلمات بل على العكس من الجائز أن تكتب الكلمات من أجل الموسيقى.

والموسيقى هى أكثر الفنون تجريداً أى أنها لا تحاكى شيئاً على الإطلاق فهى لا تقدم وصفاً مباشراً لأى موضوع بل تحاول التعبير عن بعض المعانى والأحداث بطريقة مجردة وبلغة خاصة من خلال جمل لحنية ونظم بنائية وتراكيب إيقاعية، وتظهر الموسيقى البحتة فى العديد من المؤلفات الموسيقية التى تكتب خصيصا للآلات مثل الصوناتا والكونشيرتو والسيمفونية.

والفنون الإنسانية الجميلة كالموسيقى حينما نتعامل معها نجد فيها عمقاً حقيقياً وقيماً جمالية ممتعة وهذا هو التذوق من خلال جماليات الفن أى تفهم ذوق وأسلوب المؤلف من خلال التجاوب الحسى لموسيقاه.

وقد كان للفلاسفة والعلماء العرب فضل كبير وإسهامات عظمى فى علم الموسيقى حيث كان لابن سينا والفارأبى (٨٧٤-٩٥٠) والكندى (٧٩٠-٨٧٤) أبحاث فى أسلوب الكتابة الموسيقية وتعدد التصويت وتوافق الأصوات، وترجمت هذه الأبحاث إلى عدة لغات منها اليونانية واللاتينية.

ويلعب التلوين الأوركسترإلى Orchestration دوراً مهماً فى عملية التذوق الجمالى حيث يختلف اللون الناتج من آلة موسيقية معينة عنه من أثر آلة أخرى فالآلات الموسيقية هى بالنسبة للمؤلف الموسيقى هى إحدى الأدوات الهامة لديه مثله مثل الفنان التشكيلى الذى تكون أدواته هى الفرشاة والألوان ؛ فالآلات الموسيقية هى الألوان بالنسبة للموسيقى الذى يشعر بأثر كل آلة مع اللحن فى جزء معين وتأثيرها على المتلقى، حيث تختلف الآلات الموسيقية جميعها فى طبيعة الصوت الصادر منها فقد يكون اللحن أحياناً حزيناً بائساً فيحتاج آلة معينة تتناسب وطبيعة الصوت الصادر منها، وقد يكون فى أحيان أخرى لحناً مرحاً مبهجاً يتناسب مع طبيعة الآلات أخرى. كما أن للفنان المبدع أدوات

أخرى غير الآلات الموسيقية تؤثر فى عملية التذوق الجمالى وهى المقامات وأيضاً التلوين الصوتى (ظلال الآداء) Dynamics فهى لها دور كبير الأثر على المتلقى فى الأثر الجمالى بين الإنتقال من الخفوت إلى القوة والعكس مع التدرج فى شدة الصوت كريشندو Cres- cendo < وديمينويندو وهى التدرج من القوة إلى الضعف Diminuendo.

جماليات الموسيقى :

إن جماليات الموسيقى تختلف من عصر إلى عصر، وأيضاً من بلد لبلد آخر كما تختلف طبيعة الموسيقى الشرقية عن الموسيقى الغربية الكلاسيكية، وأيضاً يختلف مفهومنا الجمالى تبعاً لثقافتنا ومعلوماتنا عن ذلك النوع من الأنواع الموسيقية. ولذا فيجب علينا إيضاح مفهوم الجمال من خلال طبيعة الموسيقى والشعوب، حيث نجد أن موسيقى الشرق تختلف عن موسيقى الغرب وموسيقى الشمال لا تتشابه مع الجنوب، وحتى الشرق نلاحظ أن موسيقى مناطقه الشرقية ليست كالتى فى مناطقه الغربية وهكذا، وتعتبر الموسيقى هى الفن الأكثر انتشاراً والتصاقاً بروح الإنسان وأكثر الفنون تجدداً وتنوعاً، وبالتالى فالموسيقى الشرقية التى تتميز بها بلداننا العربية تتسم بالألحان البسيطة الأحادية Monody والتى تعنى لحنًا واحدًا بسيطًا مع قليل من المصاحبة البسيطة لمصاحبة الغناء لأن الموسيقى الشرقية فى بلادنا هى موسيقى يغلب عليها طابع الغنائية منذ مئات السنين وإلى الآن، وكانت تلك الموسيقى فى البداية يؤديها التخت الشرقى بآلاته المعروفة مثل الكمان والعود والقانون والناى وهى الآلات الأساسية فى التخت الشرقى ثم تطور مفهوم التخت وأصبح فى وقتنا الحإلى الفرق الموسيقية بزيادة أعدادها حيث كان التخت الشرقى فيما لا يزيد على عدد محدود جداً من الأشخاص وكانت تمثل فنا جمالياً فى ذاك الوقت نتيجة للحالة النفسية والاجتماعية والسياسية وقتها، ولكن فى الوقت الحإلى زادت أعداد الفرق الموسيقية لتصل إلى ثلاثون أو أربعون عازفا وربما فأكثر، وأسلوب الآداء للفرق العربية يختلف عن أسلوب آداء الأوركسترا مما يضفى إحساساً جمالياً مختلفاً ؛ فحينما نستمع إلى الأوركسترا بآداء عمل موسيقى تعزف فيه الآلات الموسيقية الوترية أو آلات النفخ النحاسية أو آلات النفخ الخشبية أوكلاهما معاً مع وجود الآلات الإيقاعية فى نفس الوقت فهذا يخلق روح جماعية جميلة وتصيب المستمع بحالة وجدانية متميزة – هذا بخلاف الرؤية أيضاً حيث إن العين من الحواس البشرية التى تؤثر على إدراك الإنسان وتضفى إليه شعوراً بالجمال حينما تشاهد الأوركسترا فى حفلة وترى آداء العازفين فى الآلات الوترية مثلا أثناء استخدام القوس معاً فى نفس الوقت صعوداً وهبوطاً

وأيضاً الإحساس الجماعى لدى العازفين الذى قد يصل للمستمع دون أى جهد على الإطلاق سوى الملاحظة البسيطة– وهذا يختلف تماماً عن ما تُحدثه الفرق العربية من تأثير جمالى عند آداء أى لحن شرقى، فكل نوع من الأنواع الموسيقية له جمالياته حيث يضيف أحياناً العازفون بعض الزخارف اللحنية المضافة إلى اللحن الأساسى تبعا لذوق كل شخص، وقد تكون تلك الزخارف مجموعة من الحليات أو إطالة بعض النغمات، وهذه الزخارف تعطى لوناً جمالياً للحن يضيف متعة إلى المستمع خاصة حينما تؤديه آلة منفردة Solo حيث يعتمد الآداء الشرقى على الارتجال أو أسلوب الآداء الحر Adlib الذى يعتمد على حرية من العازف أثناء العزف مع الالتزام فقط بالمقام الأساسى-Center To-nal للمقطوعة الموسيقية. وبالتالى فرؤيتنا الجمالية وتذوقنا للشيء الجميل يختلف من وقت إلى آخر حسب الأحوال السائدة والمتغيرة فى المجتمع.

كما أن استخدام نوع معين من الآلات وفى مساحة صوتية معينة يساعد على إبراز جماليات بعينها وتعطى تأثيرات من خلال تلك الآلة حيثإأن لكل آلة طبيعة معينة أو قدرة على توصيل إحساس أو إيحاء تعبيرى جمالى من خلالها ومن خلال الطبقة الصوتية التى كتبت لها وهذا يرجع لرؤية المؤلف الموسيقى، ولذا سنعطى أمثلة لبعض الآلات بمساحاتها الصوتية وطبيعة الصوت الصادر منها :

–آلة الفلوت فى المساحة الصوتية الحادة لها صوت براق ومرح، أما المساحة الصوتية المتوسطة فصوتها رومانسى ورقيق ولكن فى المساحة الصوتية الغليظة فهو غامض ودقيق.

–آلة الأبوا فى المساحة الصوتية الحادة صوتها رقيق ونائح، والمساحة الصوتية المتوسطة فتعطى صوت مؤثر وبتأكيد وقد يكون فكاهيا، ولكن المساحة الصوتية الغليظة فيها ترقب ودرامية.

–آلة الكورانجليه فى المساحة الصوتية الحادة فلها صوت رقيق وغنائى أما المساحة الصوتية المتوسطة لها تأثير قوى وموحش ولكن المساحة الصوتية الغليظة قد تكون قاتمة أونشيطة.

–آلة الكلارينيت فى المساحة الصوتية الحادة تأثيرها فيه قوة وتأكيد أما المساحة الصوتية المتوسطة غنائية رومانسية، ولكن المساحة الصوتية الغليظة فتعطى إيحاءاً قاتماً دافئاً.

–آلة الباص كلارينيت تأثيرها فى المساحة الصوتية الحادة حزين وغنائى، أما المساحة الصوتية المتوسطة فهى دافئة ولكن المساحة الصوتية الغليظة تعطى إيحاءاً دراميا قاتماً وقد يكون فكاهياً.

–آلة الفاجوت فلها تأثير حزين ونائح فى المساحة الصوتية الحادة بينما فى المساحة الصوتية المتوسطة فلها تأثير قوى أو غنائى أو غامض، وفى المساحة الصوتية الغليظة فلها إيحاء درامى وفكاهى.

–آلة الكنتر فاجوت فلها القدرة على إعطاء بعض المؤثرات من خلال المساحة الصوتية المتوسطة ولكنها غامضة وتشاؤمية فى المساحة الصوتية الغليظة.

–آلة الكورنو لها تأثير قوى وبتأكيد فى المساحة الصوتية الحادة أما فى المساحة الصوتية المتوسطة فصوتها دافئ غنائى، وفى المساحة الصوتية الغليظة ذات ايحاء درامى.

–آلة الترومبيت صوتها بطولى وقوى وبتأكيد فى المساحة الصوتية الحادة، ولكن غنائية قوية فى المساحة الصوتية المتوسطة، ودرامية وفيها مشاعر الحنين فى المساحة الصوتية الغليظة.

–آلة الترومبون لها تأثير شجى وثقيل فى المساحة الصوتية الحادة، وصوت قوى درامى فى المساحة الصوتية المتوسطة، أما فى المساحة الصوتية الغليظة فصوتها قاتم ميلودرامى.

–آلة الفيولينة ذات طبيعة غنائية ونشيطة فى المساحة الصوتية الحادة ولكن لها إيحاء دافئ رومانسى فى المساحة الصوتية المتوسطة، ولكن فى المساحة الصوتية الغليظة قاتمة درامية.

–آلة الفيولا هى آلة غنائية فى المساحة الصوتية الحادة، ودافئة ذات حنين فى المساحة الصوتية المتوسطة، وقاتمة درامية فى المساحة الصوتية الغليظة.

–آلة التشيللو فلها تأثير رومانسى وقد يكون متوتر فى المساحة الصوتية الحادة، ولكن فى المساحة الصوتية المتوسطة دافئة رنانة، ودرامية وبتأكيد فى المساحة الصوتية الغليظة.

ونرى أن هذا التأثير بشكل عام ولكن أى آلة تستطيع إستصدار تأثيرات وإيحاءات كثيرة متباينة حسب قدرة المؤلف الموسيقى فى إستخراج ألوان صوتية مختلفة ذات تأثير معين من آلة لها طبيعة صوت ذو إيحاء قد يختلف عن هذا الصوت الذى إستطاع المؤلف بقدرته المهارية أن يبرز لون صوتى متباين يستطيع من خلاله إبراز جماليات صوتية موسيقية لتلك الآلة. أيضاً يختلف مفهوم الشىء الجميل حسب طبيعة الشعب المتلقى لهذا الفن حيث إن أسلوب آداء الموسيقى الشرقية بأساليب التأليف البسيطة فى الألحان التى تتميز بها موسيقانا الشرقية إذا تلقاها أبناء الغرب فربما قد يلفت انتباههم إلى الألحان الجميلة العذبة والتى تمثل لديهم قيمة جمالية حيث تختلف كلية عما اعتادت آذانهم تلقيه

من مفردات فى اللغة الموسيقية من ألحان وإيقاع وهارمونى وكنترابينط، وبالتالى العكس صحيح فحينما يستمع الرجل العادى فى بلادنا إلى الموسيقى الكلاسيكية فهو قد لا يدركها ولكن يشعر بقيمتها الجمالية لأنها تختلف عما تربى عليه واعتاد سماعه منذ النشأة حيث كثرة الألحان المتشابكة وكثرة الآلات فى الأوركسترا.

لذا فالموسيقى فن جميل ولكن يتلقاه الإنسان ويتذوقه بالتدريب عليه وبتعلم مفرداته وأدواته مثله مثل أى لغة، ونحن نرى من جانبنا أن ليست كل أنواع الموسيقى يسهل الاستمتاع بها للعامة بل لا بد من معرفة أدواتها والتدرب عليها، وذلك رغم وجود بعض الأنواع الأخرى التى قد يعجب بها أعم الناس وهى الموسيقى الراقصة.

ويجب علينا أن لا ننكر الدور الهام الذى يقع على العازف أو المؤدى فى تلقى العمل وتذوقه جمالياً فهو يعتبر الآداة الوسيطة بين المؤلف الموسيقى والجمهور، فلابد أن يتسم بالحيادية والموضوعية فى نقل العمل الموسيقى كما أننا لا ننكر دوره فى مهارة الآداء وأيضاً فى إحساسه وذوقه بالمُؤَلَف الموسيقى وما يعكسه على الجمهور من قناعاته وإحساسه، فإذا لم يشعر بالمقطوعة الموسيقية داخلياً ويؤمن بدوره الفعال فى عملية الإبداع الموسيقى فلا ينتج أى جمال يشعر به المتلقى حيث أن فاقد الشىءلا يعطيه، فلا بد ان يتسم بالمصداقية فى توصيل الرسالة المؤداة مع إضافة إحساسه وذوقه الشخصى وبصمته الخاصة التى تميز آداءه عن غيره من العازفين وهذا ما قد يميز عازف عن آخر.

وفى الختام نرى أن كل فن له جمالياته الخاصة به ولا يوجد شىء بلا جمال، وفن الموسيقى خصوصاً من النعم التى وهبها الله للإنسان، فالجمال خلقه الله عزوجل بداخلنا حتى نشعر بالسعادة رغم أن مكونات الجمال قد تختلف من وقت إلى آخر ومن فن إلى آخر ويرجع أيضاً ذلك حسب شخصية المتلقى وذوقه العام، والخلاصة أننا لابد وأن نتفق أن الجمال موجود فى كل ما هو متجسد حول الإنسان طبيعياً أو مادياً ولا توجد حياة دون جمال.

جماليات الصورة السينمائية :

إن فن السينما هو مجال إبداعى تخيلى يهم الناس جميعاً مهما اختلفت طرائقهم فى أساليب الحياة وفى نمط التفكير كما أنه أيضاً يهم الفيلسوف على أكثر من صعيد، إذ أنه يملك القدرة على حمل الإنسان على التفكير والاندهاش، كما يهبه بفضل خلقه وابتكاره صوراً جديدة للحياة قد تكون انعكاساً فعلياً عما يحدث فى الواقع أو من خلال إبداعات وخيالات المخرج، لذا فهو تكون فرصة للفيلسوف لتجديد فهمه لذاته وللعالم من حوله.

وإذا كانت مهمة الفلسفة فى الأصل هى وضع المفاهيم والتفسيرات، حيث إن عملية التفكير تتم من خلالها، فإن السينما أيضاً " تفكير" عن طريق وسيط هو الصورة والخيال ؛ وذلك للتعبير عن المضامين الفكرية والأشكال الجمالية.

وإنه ليس من الغريب أن يتناول فيلسوف أو مفكر منشغل بالفلسفة بموضوع السينما وذلك لأن الفلسفة هى أم العلوم وهى العلم الشامل الذى يحلل كل شىء برؤية فلسفية كما فعل أرسطو، وأيضاً لأن الفن فرع من فروع الفلسفة وهو علم الجمال الذى يتناول موضوع الجمال بكل أشكاله ومضامينه، وبالتالى فالسينما فن من الفنون الذى تعرّض لها بعض الفلاسفة المعاصرين مثل "برغسون" فى دراسة الصلة بين الصورة والحركة والذاكرة والإدراك الحسى، كما درسها "دريدا" أثناء تطبيق علم السيميولوجيا الذى يدرس العلامات بالإضافة إلى الحركة.

فالسينما من حيث كونها فن جديد ومختلف عن كل الفنون الأخرى -رغم أنها تحمل بعض المظاهر الخاصة التى قد تعود لهذا الفن أوذاك- إلا أن بدايات السينما طرحت بعض التساؤلات وخلقت بعض المسائل الجمالية الجديدة التى تتواءم مع استقلالها الذاتى.

وتتكون السينما من مجموعة من الجماليات هى حصيلة مجموعة من الإبداعات الصادقة النابعة من إحساس عميق بالمسؤولية سواء من مخرج الفيلم أو من الممثلين أو من جميع أفراد طاقم الفيلم والصورة هى أحد العناصر المهمة فى جماليات السينما، كما أن المواقف المتعددة تختلف حسب طبيعة الزمان والمكان وطبيعة الحدث، وبالتالى فلكل مشهد هدف نابع من موقف، وكل موقف نابع من تجربة، وكل تجربة تختلف من مخرج إلى آخر، وربما تكون التجارب متشابهة والموضوع مختلف وربما قد يحدث العكس فتكون التجارب مختلفة والموضوع متشابه، ولهذا نرى التنوع فى الأساليب فلكل مخرج رؤية معينة يتناول الموضوع من خلالها، وبالتالى تختلف رؤية كل مخرج عن المخرجين الآخرين، ومن هنا يكمن جزء من الجمال الفنى فى اللقطة السينمائية.

ويعتقد الكثيرون أن السينما فن تسلية وترويح عن النفس، وأنه لا ينبغى علينا أن نأخذها مأخذ الجد، وبالأحرى أن لا نعتبرها مصدراً من المصادر الباعثة على التفكير وممارسة التفلسف ولكن يرى جيل دولوز - Deleuze الذى يعتبر من أبرز الفلاسفة الذين درسوا الإبداع السينمائى – من جهته: "أن السينما تمنحنا القدرة على التفكير حيث تقوم بأحداث نوع من الصدمة (choc) على مستوى الفكر عن طريق الصورة–الحركة-image) (mouvement، فتنقل إلى الجهاز العصبى ذبذبات خاصة حيث أن الصورة–الحركة تجبرنا على التفكير وتدفعنا إليه دفعاً.

وبالطبع فإننا لا نتحدث هنا عن السينما التجارية التى تقدم أساليب فجة ومبتذلة فى معظم الأحيان عن طريق العنف والجنس...إلخ، بل إننا نقصد ذلك النوع من السينما الهادفة الذى يوفر إمكانية التفكير بطريقة مغايرة فى كل ما يحيط بنا من خلال خلق صور فنية جمالية مبتكرة.

ومنذ ظهور السينما (الفن السابع) Seventh Art اتضحت أهميتها وخطورة الدور الذى يمكن أن تلعبه فى توجيه سلوك الناس وتعديل قيمهم الاجتماعية والأخلاقية، كما اعتبرها البعض أبعد الفنون أثراً وفاعلية فى تشكيل العقل البشرى والثقافة الإنسانية بوجه عام ؛حيث تلعب السينما دوراً بالغ الأهمية فى نقل معطيات الفكر والحياة عن طريق استخدام بعض الأدوات التى تعمل على تشكيل فكر ووجدان الجماهير، والصورة تعتبر من أيسر وأكثر طرق الإتصال والتأثير على الإنسان مهما كانت ثقافته حيث تصل إلى العقول والنفوس بشكل مؤثر عن الكلمة المرئية أو المسموعة، لذلك أصبحت السينما آداة مؤثرة فى إحداث التغيير الاجتماعى وفى التنمية الثقافية والتى تهدف إلى الإرتقاء بالمجتمع فهى وسيلة من وسائل الاعلام التى تقوم على التسلية والترفيه بالإضافة إلى أنها من وسائل الإرشاد والتوجيه العام لدى الشعوب كما تساعد على نشر الوعى والثقافة ولا ننكر دورها التعليمى خاصة فى الدول النامية، وبالتالى فهى تؤثر بشكل مباشر فى تشكيل قيم المجتمع وعاداته، وأيضاً تعمل على تحفيز المواطنين على مبدأ المواطنة وإدانة الحروب والتخلف، كما تعمل السينما على الإتصال الثقافى بين الشعوب والحضارات المختلفة وذلك يرجع للخصائص المميزة لهذا الفن من حيث إمكانية عرض الفيلم فى أى وقت نريده وأيضاً تكراره عدة مرات سواء لنفس المشاهدين أو لمجموعة أخرى، كما أن إعتماده على الصورة كوسيلة للتعبير وتجاوزه حواجز اللغة من خلال الترجمة وأيضاً موسيقى الأفلام التى يستطيع تذوقها أى شخص مهما إختلفت جنسيته، ويساعد على كل هذا انتشار تلك الأفلام وتوزيعها دولياً بين مختلف بلدان العالم.

ويقول (إروين بانوفسكى) مؤرخ الفنون والأستاذ بجامعة برنستون الأمريكية :

"إن السينما سواء أحببنا أم لم نحب هى التى تصوغ –أكثر مما تصوغ أى قوة أخرى–الآراء والأذواق واللغة والزى والسلوك، بل حتى المظهر البدنى لجمهور يضم أكثر من ستين فى المائة من سكان الأرض"؛ وهذا القول يعنى أن السينما فن مؤثر على أكثر من ستين فى المائة من سكان العالم حيث تملك من الإمكانيات التأثيرية الهائلة ما لا يملكه المسرح وما لا تملكه أية آداة أخرى، فالسينما تملك التحكم فى كل شىءيتحرك على

الشاشة عن طريق استخدام الحيل السينمائية ليس فقط للأشخاص وإنما أيضاً للفضاء فقد نجده يقترب ويبتعد ويتقدم ويتأخر كما أن الفيلم يستطيع أن ينتقل بسهولة بين الماضى والحاضر والمستقبل كما يسمح بتجاوز الفترات الزمنية سواء بضغط الزمن أو توسيعه، بالإضافة إلى عرض أحداث تدور فى زمن وأحد فى أكثر من مكان، فضلاً عن وجود العديد من الشخصيات والحوادث. فإن السينما بقدرتها على تصوير الأفكار تتيح للفيلم أن يكون أكثر ذاتية من المسرحية، بالإضافة إلى قدرة المخرج الذى يستطيع أن يبرز الكثير من المشاهد القتالية أوالحروب لإثارة مشاعر الجماهير.

وبالتالى فالسينما ليست آداة مقصورة على تسلية الجماهير وإدخال البهجة إلى نفوس الناس بل أصبحت فنًا من الفنون التى تنطوى تحت علم (الاتصال الجماهيرى) وهو علم له قواعده وأصوله ونظرياته.

ولذا فإن فن السينما له دور سياسى وثقافى وتعليمى وإرشادى وتربوى وترفيهى فى أى مجتمع من المجتمعات.

ولا ننسى أن كثرة نوعيات الأفلام السنيمائية مثل رومانسى، خيال علمى، إجتماعى، سياسى، تاريخى، تسجيلى وغيره من الأنوا ع المختلفة له دور فى تناسب هذا النوع من أنوا ع الفنون مع جميع الفئات البشرية باختلاف مراحلها العمرية ولذا فهو من أكثر الفنون انتشاراً وجلباً للمتعة الجمالية والنفسية والوجدانية فهو فن يخاطب أحاسيس ومشاعر الإنسان ويرجع ذلك أيضاً لارتباط فن السينما بالعديد من الفنون الأخرى مجتمعة داخلها مثل : التكوين والإضاءة (الفن التشكيلى والفوتوغرافيا) والديكور والتمثيل (المسرح) والموسيقى.

ويعتبر ظهور فن السينما إضافة لجميع الفنون، حيث انتقل مركز تعاونها وتجمعها من المسرح إلى السينما وهذا ما يؤكده د. ثروت عكاشة : "اليوم تتصدر السينما لتجمع بين الفنون جميعاً محققة العمل الفنى المتسق الشامل (وبعد تحولها إلى ناطقة) بدأت السينما خطواتها الجبارة فى تجميع الفنون المرئية والمسموعة، وأخذت تقدم المسرح والموسيقى والفنون التشكيلية كلها فى عمل واحد رائع التناسق، وأصبحت السينما وسيلة إلى بلوغ الكمال لجميع الفنون، كما حطّمت حواجز الزمان والمكان حاملة أروع الأعمال الفنية بين ربوع العالم بما لا يستطيعه فن الباليه ولا الأوبرا".

ومنذ العصر الإغريقى ظهرت محاولات الفنانين التى لا تنقطع من أجل خلق عمل فنى شامل يجمع الفنون كلها، وقد تجسد هذا العمل أولاً فى الدراما الإغريقية التى جمعت بين

الشعر و الغناء والموسيقى والرقص الإيمائى أمام خلفية من المناظر التى رسمها الفنانون التشكيليون، وبالفعل تلاقت الفنون جميعها فى كلٍ من نموذجى (الأوبرا والباليه)، غير أنها لم تصل إلى هذه الدرجة من التكامل الرائع إلا مع ظهور السينما وخاصة بعد إكتشاف مادة (السالينيوم) التى تقوم بتحويل الموجات الصوتية إلى موجات ضوئية ثم تقوم بتحويلها مرة أخرى إلى صوتية، وفى هذا الحين بدأت السينما خطوتها الجبارة فى تجميع الفنون المرئية والمسموعة، وأخذت تقدم المسرح والموسيقى والفنون التشكيليّة كلها فى عمل واحد رائع التناسق، وأصبحت السينما هى الوسيلة إلى بلوغ الكمال لجميع الفنون، حيث حطمت حواجز الزمان و المكان حاملة أروع الأعمال الفنية بين ربوع العالم.

ومن هذا يتضح أن العمل الفنى هو نتيجة لعملية إبداعية إما "فردية" مثل الفنان التشكيلى عند قيامه برسم لوحاته أو نحت بعض الأعمال الفنية أو الكاتب عند إبداعه أحد الروايات الأدبية، أو "جماعية" وتظهر تلك الفنون فى أشكال فنية مركبة بمعنى أنها تؤدى متداخلة مع بعضها البعض ؛ على سبيل المثال : فالغناء يتكون من الشعر والموسيقى، والمسرح أو السينما يتكون من الشعر أوالنثر بالإضافة إلى الموسيقى والتمثيل والأزياء والديكور وقد يشترك فن الرقص أو الإيماء مع باقى الفنون، وهذه الأعمال الجماعية اشترك فى وجودها مجموعة من الفنانين تحت سيطرة قائد العمل الفنى، والقائد فى المسرح أو السينما هو المخرج، والقائد فى المجال الموسيقى "الأوركسترا" هو المايسترو ؛ فالمخرج إذن بمثابة قائد الأوركسترا فى العمل التمثيلى وأهمية القائد لا تعنى الإقلال من شأن المشاركين فى العمل الجماعى حيث إنه لا يرى النور إلا من خلال جميع المشاركين فيه وليس بدور القائد فقط. وبالتالى فالفنون تتعاون مع بعضها البعض حتى يتولد عن هذا الدمج عمل فنى متكامل الأركان له خصائصه الجمالية.

وعملية الإبدا ع تلك تهدف إلى ترجمة الفنان لأحاسيسه ومشاعره فى شكل العمل الفنى نتيجة تفاعلات وجدانية وعقلية تحدث داخل الفنان المبد ع، ويعرف هربرت ريد الفن :"بأنه محاولة إبدا ع أشكال ممتعة تشبع إحساسنا الذى يتم إشباعه حينما نكون قادرين على أن نتذوق الوحدة والتناغم بين مجموعة العلاقات الشكلية التى تتذوقها حواسنا".

إذن فالعمل السينمائى هو ثمرة لتضافر جهود فريق من التقنيين قد يجاوز عدد أفراده المائة فى كثير من الأحيان، ولكن المخرج هو الذى يتحمل مسؤولية العمل فى نهاية المطاف، لأن عليه يقع عبء توجيه فريق العمل كما أنه يحدد الرؤية الفنية للفيلم أو المسرحية ويضع فيها بصمته الخاصة.

ولذا فللمخرج دور مهم وأساسى فى إدارة العمل الفنى، كما يقع على عاتقه عملية التفسير التى ترتكز على عاملين هما : النص الدرامى سواء كان قديما أو حديثا، والأحداث والقضايا المجتمعية النابعة من المتغيرات السياسية والاقتصادية.

ويقول عالم الجمال الأمريكى "ستيفن بيبر Stephen Pepper" أن السلوك الانفعالى الذى يلحظه المشاهد على خشبة المسرح أو على شاشة السينما يعتبر أكثر الأساليب تأثيراً فى إيقاظ عواطف المتفرج واستثارة أحاسيسه.

كما يرتبط العمل الفنى بالمكون الجمالى المعرفى Aesthetic أكثر من ارتباطه بالجمال الحسى Beauty، والمكون الجمالى هو الشعوروالانفعالات من (فرح وتأمل واستكشاف وتوقع وغموض وتخيل) وغيرها من الأحاسيس التى تنبعث بداخلنا عند تلقينا للأعمال الفنية والجمالية.

والعمل الفنى يمثل العلاقة بين العمل ذاته والفنان المبد ع من جهة وأيضاً علاقة بين العمل الفنى ومبدعه وبين المتلقين له من جهة أخرى، وكل ذلك ينعكس على الأعمال الفنية فيتسم كل منها بتعبير جمالى يختلف عن الآخر، ولكن علاقة الجمهور بالفيلم السينمائى تتسم بطبيعتها الأحادية، فهى تخرج من الشاشة إلى المتفرج مباشرة، ولا يستطيع أى شخص حتى لو كان المخرج من إجراء أى تعديلات أو اختصارات بعد عرض الفيلم وتوزيعه ونسخه العديد من النسخ وعرضها على الشاشات السينمائية.

ودائماً ينتقى المخرج من الأدب ما يتوحد معه، كما يقوم بتحويل هذا الأدب إلى موقف درامى، وبالتالى فالعلاقة بين الأدب والسينما معروفة منذ القدم عند كبار الأدباء وتتضح فى الكثير من أعمالهم مثل شكسبير فى هاملت وماكبث وروميو وجولييت، وفيكتور هوجو فى البؤساء، وتولستوى فى الحرب والسلام والبعث والإخوة كرامازوف و?الجريمة والعقاب. أذن فالعلاقة قوية بين هذين الفنين فالأدب فن سينمائى والسينما فن أدبى يقوم كل منهما على أسلوب القص والحكاية التى لها بداية ونهاية وتحتوى على صرا ع كما أن لغتها هى لغة الحوار القائمة على البلاغة.

والإخراج السنيمائى هو فن مرتجل وكان "سيرجى آيزنشتاين Siergie Eisenstein " (1898-1948) يعمل على تحقيق أهدافه وأفكاره التى يسعى إلى تحقيقها داخل موقع التصوير (البلاتوه)، كما يؤكد ذلك المخرج الأمريكى البولندى الأصل "رومان بولانسكى Roman Polanski" أن الفكرة الدقيقة التى سيقوم بتنفيذها تكون فى ذهنه، وهو لا يرتجل على الإطلاق فى البلاتوه حيث يكون مقيداً بعاملين هما : الوقت والمال.

وحينما نتتبـع تاريخ السينمـا فإننا نلحـظ أنها بدأت بما عُرف بالأفلام التسجيليـة أو التوثيقيـة، حيث صوّر الأخوان لوميير خروج عمال من المصنع، وصبياً يلتهم تفاحة، وبعد عقدين صوّر المخرج محمد بيومى الذى يُعد الرائد الأول للسينما التوثيقية المصرية عودة الزعيم سعد زغلول وصحبه من المنفى. وبعد مرور فترة من الوقت ومع تراكم الخبرات، أدرك المشتغلون بالمجال السينمائى إمكانية السينما التعبيرية وأنها وسيلة فعّالة للتعبير عن المشاعر والأحاسيس وأيضاً قد تعبر عن وجهة نظر سياسية، وبالتالى فتحوّلت السينما من مجرد حرفة إلى فن، وارتقت الأفلام التوثيقية إلى التسجيلية ومنها إلى الأنواع الأخرى المختلفة من الأفلام.

وقد تنوعت الأفلام التسجيلية ليس فقط فى موضوعاتها بل فى مناهجها وتوجهاتها، حيث عُرضت أفلام وصفية وتحليلية، بعضها يتحدث عن العظماء والآخر عن البسطاء، وعُرضت أفلام عن التنمية، وأخرى فى النقد الاجتماعى، وفى الوقت نفسه ترسّخت للأفلام التسجيلية بعض الخصائص منها المعايشة والملاحظة من خلال الحياة الواقعية وأساسها حياة الإنسان.

ويعتبر أول أستوديو فى العالم هو Black Maria الذى بنى فى أراضى معمل إديسون فى فبراير ١٨٩٣، وكان عبارة عن كوخ من الورق المقطرن وله سقف يسمح بدخول الشمس ومركب على محور يسمح بدورانه لدخول الشمس فى أى وقت وفى طرفه كاميرا الكاينتوجراف الثقيلة وفى الطرف الآخر مجموعة من الموسيقيين فنانى السيرك تؤدى مقتطفات من عروضها، وهذا يؤكد ارتباط الموسيقى وأهميته بالنسبة لفن السنيما منذ الإرهاصات الأولى لهذا الفن حيث يلتقط المخرج الفكرة التى يرغب تناولها ويصيغها فى نسق من مفردات الواقع، يشكلها فى بناء سينمائى يعبِّر عن وجهة نظره، ويراعى فيه وحدتى الحدث والزمان بأسلوب فنى بارع، وبالتالى فالفيلم التسجيلى يختلف عن الفيلم الروائى، حيث يكون للفيلم الروائى قصة مؤلفة ومعالجة دراميا على شكل مشاهد ولقطات وحوار مؤلف خصيصاً ليتناسب مع تلك الظروف، أما الفيلم التسجيلى فلا يوجد له رواية وإنما يحرص المخرج على إلمام بعض المعلومات العلمية حول الموضوع الذى اختاره سلفاً والمناظر هنا طبيعية بدون تحريف أو اصطناع لا تتقيد بالبلاتوهات ولكنها فى الأماكن المعتادة للأشخاص العاديين الذين لم يألفوا الوقوف أمام الكاميرات أوعدسات التصوير.

كما تعتبر الصورة من علامات إبداع البناءالدرامى، وأيضاً الحوار الذى يعد من جماليات هذا الفن، فاللقطة السنيمائية تمثل عنصراً مهماً من العناصر الجمالية، لذا

فالعناصر الجمالية تتعدد داخل أى عمل فنى ويعتبر كل منهما مكمل للآخر ولا تظهر الصورة الجمالية بدون أى من تلك العناصر.

ويرى المخرج والمؤلف الفرنسى جان لوك جودار Jean Luc Godard أن المخرج قد يمكنه إبداعه من الوصول إلى مرتبة الفيلسوف حيث يعمل على خلق رؤى وتصورات جديدة يكتبها بواسطة الكاميرا ؛ والسينما عنده ليست مجرد عملية مشاهدة بل هى فن يستقى من الرواية الجديدة تقنياتها فى السرد والخيال، كما يستقى من الفلسفة قدرتها على توليد الأسئلة والإستنتاجات. وقد إشتهر جودار بعمل حوارات مكتوبة بطريقة غير مألوفة فى الحياة اليومية، وتقترب مما هو متداول فى الروايات الأدبية.

وبالتالى ففن السينما هو الفن الذى يمتعنا جميعاً ويؤثر علينا بشكلٍ أو بآخر من خلال ما نشاهده على تلك الشاشة.

العلاقة بين الموسيقى والصورة داخل الفيلم السينمائى :

يوجد الكثير من الفنون التى تعتمد على بعضها البعض لتشكيل وحدة إبداعية متحدة فيما بينها وهى الفنون التى لا تقدم بمفردها بل تعتمد على الفنون الأخرى مثل المسرح والسينما اللذين يعتمدان على عناصر فنية أخرى مثل الإضاءة والديكور والموسيقى وغيرها، وهذه العناصر فى مفردها فناً فى ذاته ولكن حينما تتآزر مع الفنون الأخرى تعمل على خلق عمل إبداعى متميز تتكاتف فيه تلك الفنون مكونة فناً جماهيرياً إبداعياً مثل فن السينما.

وتعتبر الحركة هى إحدى أهم المقومات الجمالية فى واقعية الصورة والتى تشكل بالإضافة إلى مقومات أخرى مثل الصوت واللون عناصر هذه الواقعية التى تميزها والتى تعمل على جذب المشاهد حيث تجعله يندمج فى إطار الحدث الدرامى.

والموسيقى مرتبطة بالصورة والمشهد منذ أزمنة بعيدة وذلك ظهر فى العروض اليونانية التاريخية حيث ارتبطت بالمسرح وبالنشاط الدرامى ثم من خلالها فى عصر النهضة نهجت العروض المسرحية نفس النهج والذى أثر على فن الأوبرا حيث زاد الارتباط بين الموسيقى والنص والحدث الدرامى، ويرجع ذلك لما للموسيقى من تأثير على الإنسان حيث تمنحه دفعة شعورية غير طبيعية لأنها سريعة النفاذ إلى الوجدان والعواطف ولها قوة تعبيرية تصل إلى أعماق النفس، كما أنها تعتمد على عنصر الإيقاع الذى يعتبر من أهم العناصر المكونة لأى عمل فنى وهو من أهم العناصر الموسيقية التى تتحدد على أساسها طبيعة الموسيقى كما أن الإيقاع داخل العمل السينمائى أيضاً من أهم العناصر الفنية

التى تتحكم فى مسار العمل الدرامى ولابد أن يحدث التوافق بين عنصرى الإيقاع ليتحدا معاً ليكونا عنصراً إيقاعياً واحداً فى العمل الدرامى حتى تكون الموسيقى والصورة فى وحدة إيقاعية وأحدة تعمل على خلق بُعد جمالى فى الفيلم، كما تقوم موسيقى الأفلام بدور رئيسى داخل العمل السينمائى حيث أصبحت الموسيقى منذ بدايات السينما جزءاً مكوناً من العمل الفنى وليس مُكملاً له. ونحن نرى أن طبيعة الموسيقى المصاحبة للأفلام تختلف بإختلاف المخرجين حيث يتدخل بعض المخرجين فى جميع التفصيلات الخاصة بالعمل الفنى إلى الحد الذى قد يسيطر على المؤلف الموسيقى Composer أثناء عملية التأليف للفيلم مما يؤدى لوجود بعض الجماليات التى يرى المخرج أهميتها من وجهة نظره، وقد يطلق بعض المخرجين العنان للمؤلف الموسيقى ليعبر بوجهة نظره وإحساسه عن المشاهد الدرامية، وكل أسلوب يخلق موسيقى لها شكل معين وجماليات معينة تختلف أيضاً مع طبيعة كل مؤلف موسيقى ؛ حيث يوجد بعض المؤلفين الذين يرفضون السيطرة على أسلوب تأليفهم من قبل المخرجين وقد يتم الاتفاق بينهما على أن يقوم المؤلف الموسيقى بوضع الموسيقى ثم يتم بعض التعديلات فى النهاية بالحذف أو الإضافة، ولكن يتميز بعض المؤلفين الموسيقيين بمرونة وحرفية عند تأليفهم للأفلام حيث يطوع المؤلف إحساسه وموهبته للمشهد السينمائى ويكون هو القائد له عند التأليف.

وإذا أطلق المؤلف الموسيقى العنان لنفسه ولم يلتزم بالوقت المحدد فيكون خرج عن دوره الأساسى وهو التعبير عن رؤية المخرج داخل العمل الدرامى وفى هذه الحالة تكون تلك المؤلفات أشبه بالموسيقى الخالصة الغير ملتزمة بزمن محدد أو التعبير عن موضوع معين والذى يخضع العمل الفنى فيه لرغبة المؤلف وإحساسه فقط.

ويفضل بعض المخرجين وجود المؤلف الموسيقى أثناء الإعداد للفيلم لكى يضع الموسيقى المناسبة والبعض الآخر يكتفى بقراءة المؤلف الموسيقى للسيناريو، ويتم السيطرة على إبداع المؤلف الموسيقى بالنسبة للقطات السينمائية باستخدام جهاز "المفيولا" حتى لا يتعدى المؤلف الزمن المحدد للمشهد ثانية واحدة مما قد يؤثر سلباً على المتلقى، ولكن فى حالة عدم وجود مؤلف يمكن استخدام بعض الموسيقات المسجلة من المكتبة الموسيقية Music Library لتعبر عن المواقف والمشاعر الإنسانية المختلفة سواء حزينة أو مبهجة، سريعة أو بطيئة، وفى ذلك الحين يمكن استخدام الحروف لتمييز كل مقطوعة موسيقية تستخدم كخلفية موسيقية عن غيرها سواء كانت مقطوعة صوتية (مغناة) أو آلية (عزف فقط)، وتبدأ المقطوعة الموسيقية الأولى بحرف (أ) والثانية (ب) وهكذا، وفى حالة

تكرار نفس المقطوعة أكثر من مرة فى لقطات أخرى فتأخذ حرف جديد مختلف وكأنها مقطوعة جديدة.

كما يتم إضافة المؤثرات الصوتية Sound Effects مثل أصوات الرياح والعواصف والرعد وازدحام الشوارع أصوات السيارات والقطارات وخلافه، وتكون هذه المؤثرات مسجلة على أشرطة أو أسطوانات خاصة تكون محفوظة فى مكتبة المؤثرات الصوتية Sound Effects Library، ولكن أحياناً يتم وضع بعض المؤثرات الخاصة بالفيلم من خلال فنى مختص وتعرف باسم المؤثرات الحية Life Effects.

وقد ابتكر العبقرى فى استخدام المدونات الموسيقية للصور المتحركة الفريد نيومان Al-fred Newman نظاماً جديداً فى القرن العشرين لتنظيم المدونة (البرتاتورة Partitura or Score) المستخدمة فى حركة الصورة السينمائية وعرف بنظام نيومان، وكان يعمل بهذا النظام أثناء تحضير الفيلم عن طريق إعطاء حرية مطلقة للقائد فى استخدام عنصر الزمن وأيضاً حرية تامة فى الآداء، وهو لا يأخذ فى الاعتبار الساعة لتحديد الوقت وإنما الشاشة واللقطة السينمائية هى التى تحكم وتعطى له الإشارة بإنتهاء الزمن، ولكن هذه الطريقة حسابية ومعقدة فى الإعداد للفيلم وبالتالى فلا يتبعها عدد كبير من المؤلفين الموسيقيين، وبعد انتهاء المؤلف من تأليف الموسيقى يرسلها إلى قسم الموسيقى لكى يقوم الشخص المسئول عن التدوين بتدوينها كما هى بدون أى تعديل أو تغيير.

وهناك نوعان من الموسيقى فى الأفلام :

الموسيقى الأساسية : وهى التى تظهر مع بداية الفيلم وظهور عنوانه وأسماء الممثلين (التتر) أو عند النهاية أحياناً، وهذه الموسيقى غالباً ما يهتم بها المؤلف الموسيقى حيث تتعلق فى أذهان المشاهدين وتتعلق بالفيلم بقدر نجاحها وتظل وكأنها عنوان له يميزه عن دونه من الأفلام الأخرى، وقد يعتمد عليها المؤلف الموسيقى بشكل كبير داخل الفيلم فى مصاحبة اللقطات السينمائية أو تكون الأساس الذى يبنى عليه أفكاره الموسيقية، وقد يقوم ببناء تيمات لحنية مختلفة داخل الفيلم وقد يجمع بين تلك الفكرتين معاً فى آن واحد.

الموسيقى الثانوية : وهى الموسيقى التى تصاحب اللقطات السينمائية والأحداث الدرامية داخل الفيلم الروائى ويستخدمها المخرج لأغراض درامية معينة فهى تتغير وفقاً لما تتطلبه الأحداث فهى تستخدم أحياناً للربط بين المشاهد وفى أحيان أخرى تكون مجرد خلفية بسيطة غير ملحوظة بشكل كبير للمتلقى وفى بعض الأحيان تعمل على تهيئة المتلقى لما سوف يحدث على الشاشة وغالباً ما تهيئنا لنهاية الفيلم.

كما يعمل الصمت أحياناً على زيادة شعور وإحساس المتلقى بالمشهد الدرامى فقد يكون الصمت أبلغ من الحوار ومن الموسيقى حسبما يتراءى للمخرج لتوصيل رؤياه الفنية وأثرها الجمالى على المتلقى.

ونظراً لأهمية العلاقة التى تربط الموسيقى بالصورة داخل الفيلم السينمائى فعلينا إذن تتبع تلك العلاقة منذ البداية مع ظهور هذا الفن حيث كانت السينما فى البداية هى:

السينما الصامتة :

إن السينما فى البدايات كانت بدون صوت مما دعا تولستوى Tolstoy أن يطلق عليها "الصامت العظيم" حيث كانت السينما عبارة عن لوحات تشكيلية متحركة.

وعلى الرغم من أننا نطلق على السينما فى أيامها الأولى (السينما الصامتة) إلا أننا لا يمكن أن نعتبر هذا التعبير تعبيراً دقيقاً، لأن السينما لم تكن فناً صامتاً منذ نشأتها وحتى وقتنا الحالى، بل لقد كانت الموسيقى عنصراً جوهرياً للأفلام منذ اليوم الأول لمولدها.

وقد نشأت الأفلام الصامتة فى السينما منذ البدايات وحتى عام ١٩٢٦ولكن دخل الصوت خلال هذه الفترة من خلال استخدام الموسيقى وبعض المؤثرات الصوتية بينما لم يكن هناك حوار على الإطلاق، كما تمت العديد من المحاولات والتجارب لاستخدام المونتاج السينمائى فى أفلام السينما الصامتة.

وفى أثناء تقديم الأفلام الصامتة كان الحوار الذى ينطق به الممثلون أمام الكاميرا كان يكتب على لوحات يتم تصويرها ووضعها فى شريط الفيلم عقب المشهد مباشرة، وبالتالى فان الصوت المنطوق من خلال الحوار فى السينما الصامتة كان مقروءاً.

وكانت مهمة اختيار الموسيقى تقع على عاتق قائد الأوركسترا ولا يتدخل مخرج الفيلم فى ذلك على الإطلاق، بل لقد كانت الصفة الجوهرية التى تؤهل الشخص لتولى منصب قائد الأوركسترا هو مقدار ما يملكه من المقطوعات الموسيقية لا لمهارته أو ذوقه الرفيع.

ولما كان قائد الأوركسترا نادراً ما يشاهد الأفلام قبل عرضها لتحضير الموسيقى الخاصة لها فقد كانت الموسيقى دائماً مرتجلة ولا تتمشى مع الطابع العام للفيلم، فكانت عبارة عن مقطوعات من أغانى شعبية مختارة أو قطع موسيقية خفيفة، وكان هذا لا يرضى منتج الفيلم ولكن كان يضطر أن يقبل نظراً لمعرفته بمدى أهمية الموسيقى بالنسبة للفيلم.

ونظراً لقصر مشاهد الفيلم الصامت وسرعة الانتقال من مشهد إلى آخر، فلم يكن هناك أى مجال لتطور شكل الموسيقى المصاحبة حيث كان بناؤها بسيط، بمعنى أنه كان يجوز إطالتها بالتكرار أو ضغطها عند الحاجة أو وقفها إذا لزم الأمر، وكانت مهمة

الموسيقى الرئيسية فى تلك الفترة هى تفسير القصة والتعبير عن الحالة النفسية المرتبطة بأحداث الفيلم بحيث تثير فى الأذن نفس المشاعر التى تثيرها الصورة عن طريق العين.

وفى تلك المرحلة كانت الشخصيات تتحرك وتتكلم على الشاشة بدون إصدار صوت، وكانت هذه الصورة الغير واقعية لأشياء واقعية جعلت ذهن المتفرج فى حالة تشوش، ولكن أصبحت الموسيقى هى العنصر الذى يجعل الجمهور يتقبل هذا الوضع دون انزعاج، مع اعتبارها الأساس العاطفى داخل الفيلم الذى يعمل على تحريك مشاعر الجمهور ويجعلهم أكثر تقبُلاً للقصة.

وفى هذا الصدد يقول المؤلف الموسيقى هانز آيسلر Hanns Eisler فى كتابه Com-posing for the film إنه "من المفروض أن يصاحب الفيلم مؤثرات خيالية أو شبحية Ghostly Effect قوية حتى تتمشى مع هذه الشخصيات الشبحية التى تتحرك على الشاشة أمام المشاهدين".

وبالرغم من عدم وجود التزامن أو التوافق بين الموسيقى والفيلم إلا أن الجمهور كان يتقبلها أكثر من التعليق الركيك الذى كان يرويه أحد الممثلين بجانب الشاشة Con-cealed Actors لشرح موضوع الفيلم وتعويضاً عن عدم وجود الحوار.

ولكن مع هذه الأسباب نجد أن السبب الرئيسى لاحتياج الفيلم للموسيقى هو الإحساس الغريزى واللاشعورى للمشاهد باحتياجه لسماع الموسيقى. فالفيلم فى جوهره هو فن الحركة ولا يمكن أن نتخيل مشاهدة أو متابعة حركة بدون صوت يزامنها سواء كان موسيقى أم إيقاعًا صوتيًا.

ومن هذا يتضح أن الاحتياج إلى الموسيقى فى هذه الفترة لم يكن إحتياجاً دراميا أو فنياً ولكن فقط لتزامنها مع إيقاع الفيلم بإعتباره فن الحركة، وكان معظم المخرجين والمنتجين يعتبرون أن (الموسيقى شراً لابد منه لأفلامهم) وذلك لأنها تنفق تكاليف باهظة بالنسبة لهم فى الوقت الذى يرى فيه المخرج أنها لا تضيف جديداً بالنسبة للناحية الفنية.

مرحلة دخول الصوت إلى السينما منذ عام ١٩٢٧–١٩٤٠:

منذ بداية اختراع السينما وكانت هناك الكثير من المحاولات لازدواج الصورة بالصوت، حيث طرأت فكرة السينما فى مخيلة إديسون من البداية باعتبارها إختراعاً يمكن به تسجيل الصوت والصورة معاً فى وقت وأحد، ويقول ادوارد ك. دكسون فى هذا الصدد : إنه فى عام ١٨٨٩ أثناء تجارب إديسون الأولى لاختراع الكينتوسكوب انه طابق بين صوته المسجل على أسطوانة وصورته المعروضة على الشاشة، كما قدم "جورج هيل

"Hale" عام ١٩٠٣ أفلام رحلاته حول العالم بعد أن وضع لها ضجيج قطار مصاحباً لها، وبعدها قدم "ليمان هاو Lyman Howe" أفلام لرحلاته بمصاحبة مجموعة من المؤثرات الصوتية، وهذا يؤكد أن الموسيقى أمراً جوهرى فى الفيلم منذ البداية.

ويعتبر دخول الصوت إلى السينما ليس وليد تلك الفترة التى دخل فيها إلى ذلك الفن وإنما كانت فكرة وجود الصوت متزامنة مع السينما منذ أن كانت مجرد فكرة فى ذهن مخترعيها، ويرجع ذلك إلى عام ١٨٥٧ وظهور جهاز "الفونوجراف" حيث يتم تسجيل الأصوات من خلاله، وقد ساعد هذا الجهاز على ظهور اختراع إديسون عام ١٨٧٧ المسمى الفونوجراف أيضاً، ورغم وجود الفونوجراف منذ وقت بعيداً عن إكتشاف فن السينما الا أنه لم يتم استخدام الصوت فى بدايات السينما منذ ظهورها بل تأخر لفترة طويلة تقارب الثلاثين عاماً، ففى عام ١٩٢٥ وقع الاخوان وارنر إتفاقاً مع شركة وسترن اليكتريك لإنتاج أفلام ناطقة وأطلق على هذا المشروع (فيتافون Vitaphone) ، وقدمت أولى أفلامها فيلم "دون جوان" ولكن أصوات الممثلين لم تكن واضحة على الشاشة ولكن صاحبت الفيلم موسيقى قدمتها أوركسترا نيويورك فيلهارمونيك مسجلة على الفيلم، كما تم أيضاً تسجيل الخطبة التى ألقاها "ويل هيز Will Hays" رئيس رابطة منتجى وموزعى الأفلام فى أمريكا وبالتالى نجحت فيتافون فى تقديم الصوت لأول مرة على الشاشة السينمائية فى العرض الأول لفيلم دون جوان فى ٦ أغسطس عام ١٩٢٦ .

وبظهور فيلم (مغنى الجاز) ظهر أول فيلم ناطق فى تاريخ السينما عام ١٩٢٧ إخراج "آلان كروسلاند" وكانت الموسيقى مسجلة على الفيلم بينما الحوار عبارة عن عناوين مطبوعة ولكن سمع جمهورالسينما ولأول مرة صوت ممثل على الشاشة وهو يتحدث لأحد الممثلين فى فيلم روائى وهو فيلم (غنائى) ويعنى هذا أن ظهور أول فيلم ناطق بدأ بفيلم غنائى موسيقى مما يدل على قيمة الموسيقى داخل الفيلم، وفى يوليو عام ١٩٢٨ قدمت شركة "وارنر" فيلم "أضواء المدينة" أول فيلم ناطق بأكمله، وبعد إكساب الشاشة صوتاً من خلال إخوان وارنر فإن السينما قد اكتسبت من خلال الصوت وظيفة جمالية تشبه وظيفة التركيب.

ولكن هذا لا ينفى المحاولات العديدة التى قام بها القائمون على فن السينما منذ البدايات أثناء عروض الأفلام الصامتة لدخول الصوت منها استخدام بعض الأشخاص فى دور العرض لأحداث بعض المؤثرات الصوتية أثناء عرض الفيلم، حيث يجلس هذا الشخص أسفل الشاشة وحوله مجموعة من الأدوات مثل: وعاء به ماء لإحداث خرير المياه،

مسدس يصدر أصوات مقذوفات فى الهواء إذا لزم المشهد ذلك، بالإضافة لاستخدامه قدميه أثناء الجلوس لأحداث أصوات المشى أو الجرى، وأيضاً يكون بجواره باب ليصفقه مطابقاً لصفقات الأبواب على الشاشة، وكانت تلك الطريقة تكلف دور العرض كثير من الأموال كما أنها تسبب الكثير من العناء لذلك الشخص القائم بتلك المهمة، لذا فقد استخدم أغلب دور العرض عازف البيانو لكى يعزف بعض المقطوعات التى تتمشى وطبيعة الفيلم أثناء العرض، بعد ذلك وفى عام ١٩٠٨ ظهر جهاز جديد يعرف بالسينيفون Cinephone وهو عبارة عن أسطوانة مسجل عليها الكلمات والأصوات المنطوقة على الشاشة ويتم تدريب الممثلين على مطابقة شفاههم لتلك التسجيلات الموجودة على هذه الأسطوانات.

وفى الحقيقة بعد عام ١٩٠٨ أصبحت السينما الصامتة غير صامتة حيث تم استخدام المؤثرات الصوتية عن طريق استخدام بعض الآلات التى ظهرت فى هذا الوقت مثل "اليفكس، كينيمافون" اللتان تطلقان بعض المؤثرات الصوتية.

أما فى الفترة من ١٩٠٥ إلى ١٩١٤ أصبح الفيلم الروائى الطويل هو الشكل السينمائى السائد وبالتالى فطريقة العزف الارتجالى المتقطع لم تعد ملائمة وتم استبدالها بمصاحبة موسيقية متواصلة تتلاءم مع كل مشهد، لذا أصبح الكثير من المنتجين يقومون بالتعاقد مع مؤلفين موسيقين لتأليف الموسيقى الخاصة بأفلامهم، ثم تطور هذا الشكل خلال العشرينيات ليشمل كل الأفلام الروائية والتى كانت مصحوبة بكتيب يعرض فيه بعض المقتطفات الموسيقية وتوقيت استخدامها أثناء عرض الفيلم.

وأول فيلم يتم تأليف موسيقى له خصيصاً هو فيلم "اغتيال دوق جيز"عام ١٩٠٧ الذى ألفه المؤلف الموسيقى الفرنسى "كامى سان صانص" -Camille Saint-Saens (1835 1921)، ثم تبعه الكثير من الأفلام منها : فيلمى جريفيث "مولد أمة" عام ١٩١٥ و"التعصب" عام ١٩١٦ للموسيقار (جوزيف كارل بريل)Joseph Carl Breil إخراج (شارلز لو بارجى و اندريا كاليتس) حيث تربعت فرنسا على عرش الإنتاج السينمائى وساهمت فى نمو وتطوير هذا الفن، وفى فترة العشرينات ظهرت المدرسة الألمانية التى اتسمت بالعمق والثراء من خلال معالجة بعض الموضوعات على الشاشة ولكنها لم تستمر فترة طويلة، وفى نفس الأثناء ظهرت المدرسة الروسية التى أبهرت الكثيرين حيث امتزجت موسيقاها بأصوات غريبة مثل الشواكيش والخلاطات وبلغت تلك المدرسة القمة فيما بين عامى (١٩٢٥-١٩٣٠) بظهور فيلم "المدرعة" لايزنشتين وفيلم "الأم" لبودفكين، ثم الفيلمين

الشـهيرين لايزنشتين "بوتمكين"عام ١٩٢٥ و"أكتوبر"عام ١٩٢٨ وكتب تلك الموسيقى الثورية الرائعة (ادموند مايزل)، وغيرها الكثير من الأفلام التى توالت البداية الجريئة التى قام بها سان صانص، كما ألف الكثير من عظماء الموسيقى فى أوروبا نصوصاً سينمائية للسينما خلال فترة العشرينيات أمثال : اريك ساتى، داريوس ميلو، آرثر هونيجر، جاك إيبير، جان سيبيليوس، بول هيندميث، ديمترى شوستاكوفيتش.

وبعد فيلم مغنى الجاز توالت الأفلام الناطقة، كما شهدت أفلام الثلاثينيات استخداماً أكثر للألوان، كما بدأت الرسوم المتحركة، وفى هذه المرحلة أيضاً ظهرت العروض النهارية للأفلام، أيضاً بدأت نوعية الفيلم تزداد أهميتها مع ظهور جوائز الأوسكار، وحب الجمهور للسينما وإنتشار الكثير من نجوم السينما التى ذاعت شهرتهم فى جميع الأوساط منهم : كلارك جابل Clark Gable، فرانك كابرا Frank Capra، جون فورد John Ford، والممثلان اللذان استمرا إلى المرحلة الناطقة بعد ذلك وهما ستان لوريل Stan Laurel، وأوليفر هاردىOliver Hardy.

ولكن الفترة التالية لذلك والتى تمتد من عام ١٩٥٤:١٩٤١ فتعتبر العصر الذهبى للسينما حيث أحدثت الحرب العالمية الثانية كثير من التغيرات فى صناعة الفيلم، فخلال وبعد الحرب ازدهرت الكوميديا بشكل ملحوظ، وإنتشرت أفلام الرعب وتربَّعت الأفلام الموسيقية على عرش السينما، كما ظهرت أفلام الخيال العلمى حوالى عام ١٩٥٠ .

الأفلام الأوبرالية:

إن الأفلام الأوبرالية دخلت السينما منذ الأفلام الصامتة ومن أشهر تلك الأفلام "كارمن" إخراج (سيسيل دى ميل) ولكن كانت تقتصر على مجرد سرد لقصة الأوبرا مع عرض للمناظر وملابس الشخصيات بدون وجود لعنصرى الأوبرا الأساسيين وهما الموسيقى والغناء، وبالتالى فلا تعتبر أوبرالية لافتقادها لهما، وكانت تلك الأفلام قليلة حتى نهاية سبعينات القرن العشرين وظهور العديد من أفلام الأوبرا التى لاقت نجاحاً جماهيرياً كبيراً مثل فيلم "الوسيلة The Medium" للموسيقى (جيان كارلو مينوتى).

وتنقسم أفلام الأوبرا إلى أربعة أنواع هى :

١-الأفلام التى تقدم الأوبرات بأسلوب سينمائى مثل : "دون جيوفانى" إخراج (جوزيف لوزى) و"الناى السحرى" إخراج (إنجمار برجمان) و"كارمن" إخراج (فرانشسكو روزى) و"كارمن" إخراج (كارلوس ساورا) و"لاترافياتا" إخراج (فرانكو زيفريللى)

٢–الأفلام التى تسجل الأوبرا كما هى تماماً من واقع العرض المسرحى مثل: "بارسيفال" إخراج (هانز جورجن سيبربرج).

٣–الأفلام التى تستوحى قصة الأوبرا فى أفلام سينمائية خالصة مثل : "دون جيوفانى" إخراج (كارميلو بينى) و"كارمن" إخراج (جان لوك جودار).

٤–الأفلام التى تستخدم الأوبرا فى التعبير عن أحداثها أو فى التعبير عن حياة المؤلفين الموسيقيين مثل : "شرف بريزى" إخراج (جون هيوستن) و"أماديوس" إخراج (ميلوش فورمان).

الأفلام الموسيقية :

إن الأفلام الموسيقية غالباً ما تربط بين الباليه والتشخيص والأغنية، وتكون طبيعة تلك الأفلام إما منقولة من إستعراضات مسرحية أو وضعت خصيصاً للفيلم يتذبذب بين مجرد وقفات بين نقط التحول فى الحوار وبين مجرد وصلات تربط الأجزاء الموسيقية الأساسية.

ويعتبر خير مثال على هذا النوع من الأفلام فيلم "عن المدينة On the Town" الذى أعد موسيقاه (ليونارد بيرنشتين Leonard Bernstein) إخراج (فنسنتى مينيللى Vin-cente Minnelli) وهو من أنجح الأفلام الأمريكية الموسيقية.

ويبدأ دور المؤلف الموسيقى مع المخرج منذ البداية فى هذه الأنواع التى تعتمد بشكل مباشر على الموسيقى بخلاف ما يحدث فى الأفلام الدرامية الأخرى حيث يبدأ المؤلف الموسيقى بعد أن ينتهى المخرج من تصوير العمل ككل عند تحضير ما يعرف بالنسخة التجريبية.

موسيقى الأفلام :

إن موسيقى الأفلام لا تلتزم بصيغة بنائية لموسيقاها مثل الصيغ المعروفة للموسيقى البحتة ولكنها تخضع فى تكوينها لمتطلبات الفيلم ذاته وكيفية الانتقال بين المشاهد السينمائية، والتى قد تختلف زمنياً أو مكانياً أو حتى غير مرتبطة بعضها البعض نفسياً وبالتالى فتكون تلك المشاهد لازمة للمؤلف باتباع صياغة موسيقية للفيلم داخل إطار كل فيلم على حدة تبعاً لمكانه وزمانه ورأى المخرج، والعلاقة بين فن السينما والموسيقى علاقة وثيقة منذ نشأة فن السينما رغم عدم وجود أفلام ناطقة قبل عام ١٩٢٧ وظهور أول فيلم ناطق (مغنى الجاز) أى فى الفترة التى تعرف بالسينما الصامتة إلا أن الموسيقى كانت موجودة أيضاً لمصاحبة تلك الأفلام منذ البداية أى حوالى ثلاثون عاماً قبل ظهور الفيلم الناطق، حيث قدم أصحاب المقاهى التى تقدم العروض السينمائية فى العواصم الأوروبية

وأمريكا عازف البيانو أثناء العرض وذلك لأن قاعات العرض الموجودة داخل تلك المقاهى لم تكن معدة صوتياً ولم تكن آلات العرض معزولة كما هى الآن بل كان ينبعث ضجيج أثناء الفيلم ينتج عن آلة العرض، وبالتالى فكانت وظيفة هذا العازف ضرورية وجوهرية لإصدار نغمات قد تحجب إلى حدٍ ما الضجيج المصاحب للعرض منذ ميلاد السينما.

وقد لوحظ فيما بعد أن المتفرجين لا يطيقون الصمت المطبق لأفلام السينما الصامتة لفترات طويلة فى البدايات بل كان لها دوراً فى أن تكسر حدة هذا الصمت بأى نوع من أنواع الموسيقى ؛ أى أن أهميتها تكمن فى استصدار أصوات فقط بغض النظر عن العلاقة بين الموسيقى التى تعزف والأفلام التى يتم عرضها إلى أن إكتشف العازفون أن الموسيقى لابد أن تسير فى تناسب وتناغم مع الصورة المعروضة على الشاشة، فمن غير اللائق أن تقدم موسيقى صاخبة أثناء عرض فيلم رومانسى هادئ، أو تعرض موسيقى خفيفة مرحة مع فيلم يصور مطاردة عنيفة.

وبالتالى فلم تعزف الموسيقى اعتباطاً أثناء عرض الفيلم بل أصبحت تختار لكى تتناسب مع الجو العام للفيلم السينمائى، حيث قررت شركات الإنتاج تأليف الموسيقى الخاصة لأفلامهم، فكان مؤلفو الموسيقى يشاهدوا الفيلم أكثر من مرة ليحددوا المشاهد التى تحتاج إلى الموسيقى، وكانت مشاهد الذروة Climax هى نقطة البداية بالنسبة لهم ليبنوا عليها الألحان الأساسية لباقى موسيقى الفيلم ؛ فالموسيقى إذن أصبحت ضرورة لمصاحبة الفيلم حيث تحقق التغيير السريع فى العاطفة لدى الجمهور المشاهد من خلال المشاهد المتتابعة ومرد ذلك هو أن التعبير يمكن أن يتحقق عن طريق الأذن بسرعة تفوق تحقيقه عن طريق العين. وتطور هذا الأمر إلى أن أصبحت شركات توزيع الأفلام تصنف أفلامها وتذكر نوع الموسيقى المناسبة لكل فيلم، إلى الحد الذى أصبحت تقدم نشرة مطبوعة توزع مع الفيلم عرفت باسم (نشرة دليل موسيقى الأفلام) وهى تحتوى على شرح تفصيلى للجو العام للفيلم مع تحديد دقيق لنوع الموسيقى، التى تصاحب العرض بل أكثر من ذلك تحديد اسم المقطوعات التى تعزف مع توضيح أماكن الإنتقال من مقطوعة إلى أخرى.ومن هذا الوقت أصبحت الموسيقى عنصراً من عناصر التعبير تعمل على تأكيد الصورة وتكثيف عناصر التعبير داخل المشهد السينمائى، إذن دور الموسيقى هو التعبير عن الحالة النفسية فى كل جزء من أجزاء الفيلم بحيث تحدث الموسيقى عن طريق الأذن نفس التأثير الذى يخاطب وجدان المتفرج من خلال الصورة التى تلتقطها العين، كما كان لمعظم الأفلام افتتاحيات قصيرة تعزف خلال تقديم "التتر" عنوان الفيلم وأسماء أبطاله

وكانت تلك الموسيقى تقدم الجو العام للفيلم خاصة إذا إستعملها المؤلف الموسيقى بمهارة.

ويعد التزامن من أهم عناصرالسينما الناطق، ة حيث يحدث التطابق بين إيقاع الصورة المرئية وإيقاع الموسيقى المستخدمة الذى يحدث تأثير جيد لدى المتفرج بالتوازى بين الإيقاع الصوتى والإيقاع الحركى الذى ينتج عن توالى اللقطات.

وبعد ظهور الفيلم الناطق استمرت الموسيقى فى تأدية دورها فيما يتعلق بالإيقاع ولكن وظيفتها إختلفت تماماً فى كافة النواحى، فلم يعد هناك ضرورة لان تكون الموسيقى وصفية كما كان متبعاً فيما قبل مع الأفلام الصامتة لوصف المشاهد والإيحاء بالتعبير المراد الخاص بكل لقطة سواء كانت حزن أو فرح ..الخ، بل أصبح هناك الحوار والمؤثرات الصوتية أيضاً ولكل منهما دوره التعبيرى داخل الفيلم، وبالتالى أصبحت الموسيقى بعد ظهور الأفلام الناطقة لها أهمية من حيث ترجمتها للموقف الدرامى الذى تصاحبه فلم تعد جودة الموسيقى لها الأولوية الأولى وإنما إتصالها بالحدث ومطابقة الإيقاع الموسيقى مع إيقاع الصورة، وإذا وصلت موسيقى الأفلام من الجودة التى تجعلها قد تجذب المتفرج أو قد تشتت إنتباهه فهو غير مطلوب وهنا تكون الموسيقى غير صالحة لآداء دورها لأنها ليست موسيقى خالصة فهى إذا وصلت إلى الحد الذى تستدعى ذكريات أو أحداث بعيداً عن محتوى الفيلم، فهى ليست موسيقى ناجحة قد ربما تكون موسيقى معبرة وجميلة إذا كانت موسيقى تقدم بشكل منفرد بعيداً عن الحدث الدرامى ولكن فى هذا السياق قد تحدث عكس الدور الذى يجب أن تقوم به تلك الموسيقى، أ يضاً إذا قامت الموسيقى بدور مبسط مجرد خلفية موسيقية تصاحب الصور والحوار الناطق فهى تكون منعزلة عن موضوع الفيلم وعن التأثير المطلوب الذى يريده المخرج من الفيلم.

وقد يعتبر البعض أن دور الموسيقى المصاحبة للأفلام قد تقلص مع ظهور الأفلام الناطقة عما كان مع الأفلام الصامتة ؛ ولكن هذا غير صحيح لأن دور الموسيقى يختلف فى المرحلتين، ففى مرحلة الأفلام الصامتة – سبق للباحثة شرحها تفصيلياً– وبإيجاز كانت تؤدى الموسيقى إما للتغطية على الصوت المرتفع لآلة العرض وأما لكسر الصمت المطبق الذى يخيم العرض والذى قد لا يطيقه المتفرج لفترة طويلة، ولكننا يجب علينا إبراز وتأكيد دور الموسيقى فى الأفلام الناطقة، حيث أصبح دورها أكثر أهمية وفعالية من دورها السالف فهى أحد عناصر اللغة السينمائية، ولهذا ظهرت مهنة جديدة هى تأليف وأعداد الموسيقى للأفلام، حيث إن الموسيقى تقوم بدفع حركة الأحداث إلى الأمام وتصل بين أجزاء الحوار المختلفة وتربط بين الأفكار وتكثف التطورات الفكرية كما تدعم القيم

العاطفية وتعبر عن المشاعر الإنسانية، فيجب أن تكون الموسيقى مكملة للتأثير وداعمة للموضوع إما بالتوازى أو بالتضاد مع مضمون الصورة كيفما يتراءى للمخرج.

كما أن الموسيقى داخل العمل السينمائى تضيف بُعداً آخر للمشهد حيث تشترك الأذن مع العين فى حالة الاستمتاع بالفيلم وبالتالى تمتزج حاستا السمع والإبصار فى الاندماج فى المشهد، والموسيقى إذن تشكل الخلفية للمشهد مع قدرتها أحياناً على وصف مشاعر الشخصيات التى تتألق على الشاشة.

ويعرف بيتهوفن (1827-1770) Beethoven فن الموسيقى بقوله (الموسيقى هى الحلقة التى تربط حياة الحس بحياة الروح)، وبالتالى يتضح من هذا القول أهمية الموسيقى للإنسان فى جميع مناحى الحياة وأيضاً مع ارتباطها بفن السينما لكى توطد العلاقة بين الحس والروح.

ويقول الناقد السينمائى (مارسيل مارتن Marcel Martin) : "إن الموسيقى هى أكبر هدية للسينما الناطقة وليس الحوار حيث إن الموسيقى المناسبة والمتوارية بذكاء تؤثر على الحواس كما تخلق جواً سيكولوجياً قادراً على مضاعفة قابلية المتفرج لتلقى الأحاسيس عشرات المرات".

والموسيقى لها الأهمية العظمى أو دور البطولة فى بعض الأفلام منها أفلام الأوبرا وأفلام الأوبريت وأفلام الرسوم المتحركة، فهى أما تستمر الموسيقى طوال الوقت وإما يتضمن الفيلم بعض الفقرات من الحوار هى عبارة عن نقط تحول لمتابعة أحداث الفيلم. ولكن فى أفلام الدراما فتكون الموسيقى عاملاً مصاحبًا فى سبيل التأثير الدرامى أو تكون بمثابة نقطة التحول بين المشاهد المتتابعة، أو لخلق جو عاطفى ذو تأثير معين لما يعرض على الشاشة، وقد يكون لربط الموسيقى بالحركة داخل الفيلم، أو لكى تخلق جواً دراميا مغايراً للمشهد المعروض، وأيضاً تكون أحياناً لإحداث بعض التأثيرات الفنية من خلال الربط بين الموسيقى والأصوات الطبيعية، ولكن فى الأعم الأغلب تكون للموسيقى وظيفة داخل السياق الدرامى كأن تكون الوسيلة لتحقيق التغيير السريع فى العاطفة لدى المشاهدين ؛وذلك يرجع لسرعة تحقيق التعبير عن طريق الأذن بسرعة تفوق العين كما سبق وأشرنا.

ويكون لكل فيلم موسيقى قصيرة (التتر) تعزف خلال تتابع الأسماء والعناوين فى بداية الفيلم وفى نهايته وغالباً ما تعبر عن الطابع العام للفيلم.

وتقسم موسيقى الفيلم إلى نوعان :

الموسيقى الواقعية : Realistic

وهى الموسيقى التى يُبنى على أساس وجودها الفيلم من البداية أى وجود الموسيقى يسبق وجود الفيلم مثل الأفلام الغنائية أو الباليه أو الأوبرا، أو نتيجة ظهور حدث درامى معين فى المشهد مثل وجود ملهى ليلى أو حفل موسيقى داخل سياق الفيلم ؛فيطلق عليها موسيقى واقعية لأنها جزء من الحدث وتم إعدادها أثناء تحضير سيناريو الفيلم.

الموسيقى الموظفة : Functional

وهى الموسيقى التى تؤلف بعد تصوير الفيلم وعمل المونتاج لتضيف تأثيراً درامياً داخل العمل السينمائى وهى المتبعة فى معظم الأفلام الروائية.

كما تطورت أساليب التأليف للموسيقى المصاحبة للأفلام مع مرور السنين مع زيادة فى أعداد الأوركسترا وأيضاً الدقة فى التناسب بين ما يعرض على الشاشة وتطور القصة وبين نوعية الموسيقى المصاحبة، ووضع الكثير من مؤلفى الموسيقى الكلاسيكية موسيقات للأفلام تعد من أنجح ما قدم فى هذا المجال منهم:

* "أرون كوبلاند" Arron Copland لأفلام (فيران ورجال Men &Mice، مدينتنا Our Town، المهر الاحمر The Red Pony).

* "موريس جوبير" Maurice Gaubert لفيلم (بطاقة الحفلة Carnet De Bal).

* "أرثر هونيجر" Arthur Honegger لأفلام منها فيلم (الفكرة L'idea) من أجمل الألحان التى إستخدمت فى موسيقى الأفلام منذ تاريخ صناعة السينما، ولقد إستخدم فيها هونيجر الآلة الكهربائية (أوند مارتينو Ondes Martenot) والتى تصدر أصوات تسمى موسيقى أمواج الاثير.

* "بنيامين بريتين" Benjamin Britten لأفلام منها (البريد الليلى Night Mail، الوجه الاسود Caal Face).

* "فوجان ويليمز" Voughan Williams لأفلام منها (غراميات جوانا جودن The Loves of Jonna Godden).

* "ويليام وولتن" William Walton لأفلام (هنرى الخامس Henry 5th، هاملت Hamlet).

* "مالكوم أرنولد" Malcolm Arnold لأفلام (حاجز الصوت The Sound Barrier ، إختيار هوبسن Hobson's Choice).

* "ويليام الوين" William Alwyn الذى وهب قدراً كبيراً من موهبته العظيمة

لمجموعة كبيرة من الأفلام السينمائية منها (الحرائق المشتعلة Fire Were Started، عالم الثراء World of Plenty، الطريق الأمامى The Way Ahead، تقدم الشرير The Rack's Progress، خروج الرجل الغريب Odd Man Out، انتصار الصحراء Desert Vectory).

ويرجع الفضل فى تزويد السينما بهذه النخبة العظيمة من الموسيقيين إلى المخرج الموسيقى "موريرماثيسون Murir Mathieson" الذى إستمر حوالى عشرون عاماً من العمل الجاد للتوفيق بين الموسيقى والأفلام وإختيار الموسيقيين الصالحين لها. كما كان للمخرجين الموسيقيين "إرنست إرفنج Ernest Irving" و"هوبرت كليفورد Hubert Clif-ford" دوراً فى المحافظة على تقديم مستوى جيد لموسيقى الأفلام.

وقد تعاون المخرج آيزنشتاين مع الموسيقى بروكفيف فى بعض الأفلام منها الفيلمين التاريخيين المشهورين (الكسندر نفسكى) عام ١٩٣٨ و(آيفن الرهيب) عام ١٩٤٦:١٩٤٤ وكانت الموسيقى التى قدمها بروكفيف متميزة جداً مليئة بالجماليات الموسيقية كما كانت متميزة فى بنائها السيمفونى.

ويبدأ عمل المؤلف الموسيقى بعد أن يصل الفيلم إلى (النسخة التجريبية) أى التى تم فيها تصوير القصة كاملة مع وضع الحوار داخلها وإضافة المؤثرات الطبيعية مثل أصوات الأقدام وضوضاء السيارات وغيرها ؛ أى بعد أن يوضع داخله كل شىء بالشكل الذى سوف يعرض به على الجمهور، وفى هذا الوقت يستطيع المخرج تحديد اللقطات والمشاهد التى تحتاج إلى الموسيقى سواء لإحتياج النص الدرامى أو لزيادة عاطفة المشاهد وما إلى ذلك، وأيضاً يتم تحديد التوقيت المناسب لعرض الموسيقى وطول مدة العرض بالدقيقة والثانية من خلال استخدام جهاز المفيولا ثم بعد تطور التقنيات وظهور الحاسب الإلى (Computer) أصبحت عملية حساب الوقت بالنسبة للمخرج ومؤلف الموسيقى أيسر من ذى قبل. وبالتالى فيجب على المؤلف الموسيقى أن يعمل فى حدود ما يتطلبه الفيلم.

ويرى المؤلف الموسيقى موريس جوبير أن : "إذا حُصر دور الموسيقى فى التعبير الحرفى للصورة فهو إهدار لجوهر الموسيقى حيث تختزل لتصبح صوت فقط فهى لابد وأن تعبر عن التفاعلات الفسيولوجية والسيكولوجية وتوظف من خلال المفهوم الإجمالى لجوهرها متضمنة التفسير أو التشويق لبعض المواقف الدرامية".

وترجع ضرورة تأخير الموسيقى حتى انتهاء الفيلم من التصوير حتى يتعمق المؤلف الموسيقى فى مجريات قصة الفيلم ويعيش أحداثها وبالتالى يبدأ الإلهام داخله وفقاً لما رآه

وتأثر به من مواقف داخل العمل الفنى فيؤلف نوعاً معيناً من الموسيقى يتلاءم مع ظروف الفيلم ومشاهده التى أحس بها فالمشهد الحزين يجعل الملحن حزيناً، ويلهمه تأليف موسيقى حزينة والمشهد المبهج السعيد يلهمه تأليف موسيقى مبهجة، وتأخير عملية التأليف الموسيقى لما بعد الانتهاء من تصوير الفيلم هى الطريقة المثلى لجعل الموسيقى متناسقة مع المشاهد ولكن على العكس من ذلك فإذا بدأ المؤلف فى وضع موسيقى قبل الإنتهاء من التصوير فهذا سينقص من درجة التناسق الجمالى بين الموسيقى والصورة وارتباط الموسيقى بمشاهد الفيلم.

ويشكك البعض فى أهمية الموسيقى ودورها داخل العمل السينمائى وإن دورها ثانوى داخل الفيلم ولكن لكى نتحقق من ذلك فعلينا أن نقوم بالتجربة التى تؤكد مدى أهمية الموسيقى فعلينا أن نتخيل الفيلم بدون أية موسيقى مصاحبة له منذ البداية وحتى النهاية وفى هذه الحالة سندرك مدى أهميتها وأهمية الدور الذى تلعبه الموسيقى فى إحساس وعواطف المتفرجين والذى يبعث الحياة فى كثير من المشاهد وأثرها على الجانب السيكولوجى لهم.

ونحن نرى أن الموسيقى الفيلمية الحقة هى التى تعتبر جزءاً أساسياً من تكوين الفيلم وليست لمجرد إلصاقها بالفيلم دون جدوى، ولكن لابد للموسيقى أن تكون جزءًا من الفكرة البنائية للفيلم وتضيف مالا يستطيع المخرج أن يعبر عنه دونها.

وموسيقى الفيلم هى إحدى الجماليات التى تتميز بها السينما من خلال اللقطة السينمائية التى تقوم على عنصر موسيقى وبدونها لايكون للعمل السينمائى أى قيمة فنية، ومن هنا فالموسيقى هى مكون أساسى للعمل السينمائى ولا تقتصر جماليات هذا الفن على الموسيقى وحدها بل نجد التطوير والإبداع الذى يتسم بالصدق مع روعة الآداء من أهم مقومات العمل الفنى.

كما تقوم موسيقى الفيلم أحياناً بالمبالغة فى تكثيف الانطباع بالصورة السينمائية، عن طريق تقديم موسيقى موازية ومعبرة عن الفكرة ذاتها، وفى أحيان أخرى قد تضفى سمة غنائية أو رومانسية أوحماسية إلى اللقطة السينمائية، وقد يحدث عكس ذلك تماماً عن طريق استخدام الموسيقى من أجل إحداث تحريف ضرورى للمشهد السينمائى ليصبح أكثر حماساً أو أكثر بساطة أو أكثر انفعالاً وذلك يرجع لأنها تملك محتوى جمالى.

لذا فيجب وضع بعض الإعتبارات للمؤلف الموسيقى أثناء كتابة موسيقى الفيلم :

منها أن تعبر الموسيقى عن البعد الدرامى داخل الفيلم وترتبط ارتباطاً وثيقاً بتتابع الأحداث الدرامية منذ البداية فى تتر الفيلم وصولاً بالنهاية.

وأن تعبر الموسيقى عن الإطار المكانى والزمانى داخل الفيلم، والتى من خلالها يستطيع المشاهد التهيؤ لحالة نفسية يعبر عنها الفيلم من خلال استخدام المؤلف لبعض الآلات التى تتمشى وتلك الطبيعة أو وضع بعض الألحان أو الأغانى الشعبية التى قد تعبر عن بيئة معينة.

كما تعبر الموسيقى عن جماليات حسية تصل إلى المتلقى مثل التشويق والأمل والخوف والترقب والتوتر والقلق والعواطف الجياشة وغيرها.

ويمكن للمخرج أن يحث انفعالات الجمهور فى إتجاه معين بالإتفاق مع مؤلف الموسيقى ليوسع نطاق إدراكهم للصورة السينمائية بحيث تقوم الموسيقى بمهمة التعمق فى إدراك مضمون الفيلم وذلك لأن الموسيقى ليست مجرد تابع أو جزء ثانوى داخل الفيلم بل هى من أهم العناصر الأساسية والمكملة لتحقيق الفكرة العامة، كما يجب أن تتوافق الموسيقى فى مضمونها مع الصورة السينمائية بحيث لا يجوز أن تنفصل عنها وإذا حدث غير ذلك يؤثر على مضمون الفيلم ويضعف تأثيره على الجمهور وبالتالى فرؤية المخرج بالاشتراك مع المؤلف الموسيقى مهمة فى خلق صورة جمالية تربط بين محتوى المشهد والموسيقى المصاحبة له.

وبعد أن اتضحت العلاقة بين الموسيقى والصورة والقيم الجمالية المرتبطة بهذين الفنين فلابد من إلقاء الضوء على الفيلم المصرى بشكل خاص وإظهار القيمة الفنية للمخرج الفنان يوسف شاهين.

الفصل الثانى
يوسف شاهين وموسيقى الأفلام

الفيلم المصرى وموسيقى الأفلام :

يرجع تاريخ الفيلم المصرى إلى بدايات السينما وظهور هذا الفن الحديث حيث أن مصر من أوائل البلدان التى حظيت بوجود الفن السابع منذ إرهاصاته الأولى فى العالم، فالمعروف ان أول عرض سينمائى قدم فى باريس وتحديدا الصالون الهندى بالمقهى الكبير (الجراند كافيه) الكائن بشارع كابوسين بالعاصمة الفرنسية باريس فى ديسمبر ١٨٩٥، وكان فيلما صامتاً للأخوين "لوميير"، وبعد هذا التاريخ بأيام قدم أول عرض سينمائى فى مصر فى مقهى (زوانى) بمدينة الإسكندرية فى ٥ نوفمبر عام ١٨٩٦، كما تبعه أول عرض سينمائى بمدينة القاهرة فى ٢٨ نوفمبر من نفس العام فى سينما (سانتى).

وافتتحت أول (سينما توجراف) للاخوين "لوميير" بالإسكندرية و ذلك فى منتصف يناير ١٨٩٧ و حصل على حق الإمتياز فى توزيع الأفلام الأولى بمصر "هنرى ديللو سترولوجو" الذى يُعد أول موزع سينمائى حيث قام بإعداد موقع فسيح لتركيب آلاته، و استقر على المكان الواقع بين بورصة طوســـون و تياترو الهمبرا، ووصل إلى الإسكندرية المصور الأول لدار لوميير "بروميو"، الذى تمكن من تصوير "ميدان القناصل" وميدان

محمد على بالإسكندرية، ويعد هذا أول تصوير سينمائى لبعض المناظر المصرية التى عرضت فى سينما لوميير، وكان فى مصر عام ١٩٠٨ حوالى عشرة دور عرض منها خمسة بالقاهرة وثلاثة بالإسكندرية ووصل عددها إلى ثمانين عام ١٩١٧ .

كما كانت هناك العديد من المحاولات من المصريين للعمل فى هذا المجال الجديد وتأصيل الروح المصرية فى تلك الأعمال السينمائية وكان محمد بيومى هو خير مثال والذى يعد رائداً للسينما المصرية حيث سافر إلى ألمانيا لدراسة السينما على حسابه الخاص وحينما عاد إلى مصر قدّم أول فيلم مصرى خالص باسم "برسوم يبحث عن وظيفة" عام ١٩٢٣، ولعب دورا هاما مع طلعت حرب فى إنشاء شركة مصر للتمثيل والسينما، كما أسس أول أستوديو وأول معهد سينمائى وهو (المعهد المصرى للسينما) بالإسكندرية عام ١٩٣٢، والذى كان يهدف لتعليم فن التصوير الفوتوغرافى والسينمائى وإعداد العاملين فى هذا المجال بالمجان لمن يرغب فى تعلم أسس هذا الفن الجديد.

ويعتبر فيلم "زينب" الذى قُدم عام ١٩٣٠ إخراج محمد كريم من أهم الأفلام التمثيلية الطويلة الصامتة فى هذه الفترة.

أيضاً كان للنساء دور مهم فى نشر فن السينما فنجد الكثير من الأسماء التى لمعت على شاشة السينما وكن رائدات هذا الفن : بهيجة حافظ وعزيزة أمير وأمينة محمد وفاطمة رشدى ومنيرة المهدية وغيرهن ممن أسهمن فى إرساء اللبنة الأولى لهذا الفن فى مصر.

ويعتبر البعض عام ١٩٠٧ هو بداية إنتاج الفيلم المصرى حيث تم تصوير أول فيلم تسجيلى صامت قصير عن زيارة الخديوى عباس حلمى الثانى إلى معهد المرسى أبو العباس بمدينة الإسكندرية، وبعد عقد من هذا التاريخ استطاع الممثل والمخرج محمد كريم إنشاء شركة لصناعة الأفلام السينمائية بالإسكندرية عام ١٩١٧وبالفعل استطاعت هذه الشركة بالتعاون مع شركة سينمائية ايطالية وبالتعاون مع المصور الإيطالى (أومبيرتو درويس) إنتاج أول فيلمين روائيين هما "الأزهار الميتة" و"شرف البدوى" وتم عرضهما فى بدايات عام ١٩١٨ بالإسكندرية وكان محمد كريم هو الممثل فى الفيلمين وبالتالى فهو أول ممثل سينمائى مصرى، كما تم تقديم الفيلم الثالث "نحو الهاوية"، أما المحاولات المصرية الحقيقية فكانت مع الفيلم الكوميدى "السيدة لوريتا" بطولة فوزى الجزايرلى وفيلم "الباشكاتب" الذى أخرجه محمد بيومى، وتعتبر أول سيدة مصرية تعمل بالسينما هى "عزيزة أمير" التى قامت ببطولة فيلم (ليلى) الذى قدم عام ١٩٢٧ كما قدم فيلم (قبلة فى

الصحراء) فى نفس العام إخراج إبراهيم لاما ويعتبرا هما أشهر فيلمين فى هذه الفترة رغم النجاح الشديد الذى لاقاه الفيلم الأول إلى الحد الذى جعل البعض يعتبره البداية الحقيقية للسينما المصرية.

وظهر فى مصر أول فيلم ناطق عام ١٩٣٢ هو (أولاد الذوات) قام ببطولته يوسف وهبى وأمينة رزق كما شهد هذا العام ظهور أول مطربة مصرية وهينادرة وذلك فى فيلم (أنشودة الفؤاد) الذى اعتبر أول فيلم غنائى مصرى ناطق ولذا يعتبر أن منذ معرفة مصر بالأفلام الناطقة كانت تلك الأفلام غنائية وهذا يدل على أهمية الموسيقى والغناء داخل الأفلام السينمائية عامة والأفلام المصرية خاصة ومدى الدور الذى تلعبه تلك الأغانى من تأثير على جمهور هذا الفن والذى من خلاله بدأت السينما تعرف النجومية وليس المقصود هو النجم الممثل فقط ولكن أيضاً نجم الغناء الذى دخل السينما حيث كان أول مطرب يظهر على الشاشة هو محمد عبد الوهاب فى فيلم (الوردة البيضاء) الذى قدم عام ١٩٣٣ إخراج محمد كريم، ولم يقتصر وجود النجم فى السينما فى ذلك الوقت على نجوم الطرب والغناء، بل امتد ليشمل نجوم المسرح المشهورين أمثال يوسف وهبى ونجيب الريحانى وعلى الكسار حيث اعتبرت السينما هى ألفرصة لسرعة وزيادة الإنتشار لهؤلاء الفنانين من خلال الموضوعات المتعددة للأفلام فظهر الفيلم السياسى "ابن الشعب" والفيلم التاريخى "شجرة الدر" وفيلم الميلودراما "الدفاع" والأفلام الكوميدية مثل "شالوم الترجمان" و"كشكش بيه".

وكانـت الأفلام فى مصر تصور فى المنازل و الشوارع و الطرقات والحدائق العامة فلم يكن فى مصر أستوديوهات للتصوير بالمعنى المعروف الآن ولكن مع تطور السينما فى مصر بدأ تحويل بعض الجراجات إلى بلاتوهات للتصوير وبالتالى أصبح هناك عدد لا بأس به من الأستوديوهات مثل أستوديو كاستاروس و روكسى ووهبى و توجو والنحاس، ولكن عام ١٩٣٥ كان نقلة جديدة فى تاريخ السينما المصرية، حيث أعدت شركة مصر للتمثيل و السينما التابعة لبنك مصر أول أستوديو للتصوير السينمائى وهو (أستوديو مصر)، والذى يعتبر من مؤسسات الدولة "القطاع العام" وتم افتتاحه فى الثانى عشر من أكتوبر ١٩٣٥ بحفل ضخم لأكثر من ألف شخص، كما كان شارع الفن (شارع عماد الدين) الملىء بالمسارح والكازينوهات له دور كبير فى نشر هذا الفن حيث كان يلاقى إقبالاً جماهيرياً شديداً، وبعد افتتاح أستوديو مصر بدأ تصوير الأفلام حيث بدأت أم كلثوم فى تصوير فيلم "وداد" الذى أنتجته لها ذات الشركة وإخراج الألمانى فريتز كرامب وعرض فى

العاشر من فبراير ١٩٣٦ فى سينما رويال بالقاهرة و كان فيلم "وداد" أول فيلم مصرى عرضخارج مصر حيث شارك فى مهرجان البندقية فى نفس العام.

كما صدرت (جريدة مصر السينمائية) عام ١٩٣٩ عن شركة مصر للتياترو والسينما واقتصر دورها على المناسبات السينمائية المهمة وهى مازالت تصدر حتى الآن.

وفى الأربعينيات كانت الأفلام تنتج لإرضاء كافة الأذواق فى المجتمع كما تزايدت الميلودراما الغارقة فى الدموع مع وجود بعض الأعمال الهزلية والاستعراضية وتوارت الأفلام الجادة عن الساحة الفنية وانعزلت السينما المصرية عن قضايا الواقع المصرى الذى كان يمر بحركة وطنية نضالية ضد الاستعمار.

وكانت السينما المصرية منذ الأربعينيات واستمرت حتى الستينات هى السينما العربية الوحيدة التى تُصنع للتوزيع فى السوق على نطاق واسع وكان للسينما المصرية الفضل فى إيقاظ الهوية العربية عند الكثير من الشعوب العربية، وقد ظهر فى تلك الفترة عدد من المخرجين مثل :

- هنرى بركات
- نيازى مصطفى
- حسن الإمام
- أحمد كامل مرسى
- حلمى رفلة
- فطين عبد الوهاب
- كمال الشيخ
- حسن الصيفى
- صلاح أبو سيف
- عز الدين ذو الفقار
- يوسف شاهين

كما زادت أعداد الفنانات والفنانين الذين عملوا فى هذا المجال ونالوا شهرة كبيرة نتيجة لما قدموه على شاشة السينما مثل :

- فاتن حمامة
- ماجدة الصباحى
- مريم فخر الدين

- نادية لطفى
- هند رستم
- عمر الشريف
- يحيى شاهين
- إستيفان روستى
- فريد شوقى
- أحمد رمزى
- صلاح ذو الفقار
- أنور وجدى

وقد تطور فن السينما وظهرت الأفلام الملونة عام ١٩٥٠ حيث أنتج أستوديو مصر فيلم (بابا عريس) إخراج حسين فوزى وهو أول فيلم مصرى كامل بالألوان الطبيعية بطولة نعيمة عاكف وكمال الشناوى.

وبعد ثورة يوليو ١٩٥٢ أى فى الخمسينيات والستينيات أخذت السينما المصرية تختلف فى تناول موضوعاتها عما كانت تعهده من قبل حيث تناولت شخصيات وموضوعات لم تكن تناولتها من قبل مثل أفلام المخدرات وأصبح الريف المصرى ضمن الموضوعات التى تتناولها السينما فى بعض الأفلام مثل الحرام والأرض وجفت الأمطار ويوميات نائب فى الأرياف دون أن تنتقل هذه الطبقات من واقعها الاجتماعى إلى واقع الطبقات العليا وذلك يختلف عما عاهدناه من وجود الطبقات الاجتماعية الأرستقراطية الثرية هى محور العمل السينمائى، وظهرت الأفلام الواقعية فى تلك الفترة مثل فيلم "ريا وسكينة" و"الوحش" و"صراع فى الوادى" و"حياة أو أموت"، كما أنشأت الدولة مصلحة الفنون عام ١٩٥٥ لدعم الثقافة السينمائية وأيضاً مؤسسة دعم السينما لدعم الإنتاج المتميز ثم إنشاء معهد السينما بأكاديمية الفنون عام ١٩٥٩ لتدريس علوم وفنون السينما، ومع اكتشاف التليفزيون عام ١٩٦٠ بدأ ظهور ما عُرف باسم الأفلام الجادة الهادفة، حيث كان القطاع العام يشترى الروايات الأدبية ويكلف المخرجين بإخراجها، حيث كانت الدولة لا تعنى بفكرة الكسب والخسارة مثلها مثل الشركات الإنتاجية الخاصة مما سهل وجود تلك النوعيات من الأفلام التى تميزت بالثراء فى الإنتاج والتى تعبر عن شرائح عريضة من الشعب المصرى، وفى منتصف الستينيات ومع تخريج الدفعات الجديدة لمعهد السينما ظهرت أجيال جديدة بأفكار شباب هذه الفترة حيث أخرج مدكور ثابت وناجى رياض

وممدوح شكرى بعض الأفلام القصيرة من إنتاج القطاع العام عام ١٩٦٨ وبدأ يظهر النقاد فى مجال السينما ممن درسوا المسرح أو الأدب أو الفلسفة، وفى نفس العام تم تأسيس جماعة السينما الجديدة، كما أنشىءأول نادى للسينما لعرض الروائع السينمائية العالمية كما ظهرت أول مجلة ثقافية عن السينما.

كما كان للمطربين والمطربات والراقصات دور مهم فى الأفلام المصرية حيث اعتمد مخرجون كثيرون على إسناد دور البطولة لمطرب أو راقصة لكى يعتمد على أدائه الفنى طيلة أحداث الفيلم وكان يعمل ذلك على زيادة إقبال الجمهور على تلك الأفلام لارتباط الجمهور بالمطربين وبالأغانى بشكل كبير فى تلك الفترات والذى كان يعتمد على الإذاعة فكان الجمهور يرغب فى رؤية مطربه المفضل على الشاشة مما أثرى السينما المصرية بوجوه كثيرة على شاشة السينما كما كان لاحتضان مصر للأشقاء العرب لدخول الكثير منهم للعمل فى السينما المصرية مما كان له أثراً إيجابياً على حياتهم وانتشارهم الفنى، ومن الفنانين المصريين والعرب :

- أم كلثوم
- شادية
- صباح
- نجاة
- نعيمة عاكف
- تحية كاريوكا
- محمد عبد الوهاب
- فريد الأطرش
- عبد الحليم حافظ
- محمد فوزى

وفى فترة السبعينيات وتحديداً فى منتصف عام ١٩٧١أُلغيت مؤسسة السينما وأنشأت الدولة الهيئة العامة للسينما والمسرح والموسيقى وتوقفت هذه الهيئة عن الإنتاج السينمائى مكتفية بتمويل القطاع الخاص إلى أن انحسر دور الدولة فى السينما حتى انتهى تماماً، وظهر أول فيلم روائى من إخراج أحد خريجى معهد السينما عام ١٩٧٢ وهو فيلم "الحاجز" لمحمد راضى، ومن أهم مخرجى هذه المرحلة :

- على بدرخان

- حسام الدين مصطفى
- كمال الشيخ
- سعد عرفة
- حسين كمال

ثم جاءت الثمانينيات والتسعينيات والتى يعرفها الناقد سمير فريد بالواقعية الجديدة وما بعد الواقعية الجديدة، والتى تعتبر نقلة تحولية فى مجال السينما مع رواج الأفلام وانتشار ما عرف بسينما المقاولات وهى الأفلام التى صُنعت خصيصاً للعرض على شرائط الفيديو وكانت تتميز بكونها منخفضة التكاليف وكوميدية فى معظمها لا تحمل فكرة أيديولوجية معينة أو هدف بعينه ولكنها فقط للتسلية والترفيه من خلال تسجيلها على شرائط الفيديو وبيعها إلى الدول العربية، ولكن بعد نشوب حرب الخليج فى التسعينات أخذت أفلام المقاولات فى الانحسار شيئاً فشيئاً كما ظهرت الفضائيات التى أذاعت الكثير من الأفلام المصرية مما أدى إلى قلة إنتاج الأفلام بسبب ارتفاع تكاليف الإنتاج وأسعار النجوم ولكن كان هناك مجموعة من المخرجين الجيدين الذين حاولوا وضع أسمائهم على خريطة السينما المصرية من خلال بعض أفلامهم مثل:

- عاطف الطيب (سواق الأتوبيس–ملف فى الآداب–الحب فوق هضبة الهرم)
- محمد خان (ضربة شمس–الحريف–أحلام هند وكاميليا–موعد على العشاء)
- خيرى بشارة (العوامة٧٠–الطوق والأسورة–يوم مر ويوم حلو)
- داوود عبد السيد (الصعاليك–أرض الأحلام–البحث عن سيد مرزوق–الكيت كات)
- رأفت الميهى (عيون لا تنام– الأفوكاتو–السادة الرجال)

ثم فى نهاية الثمانينيات وبداية التسعينيات ظهر جيل آخر من المخرجين عرفوا من خلال أعمالهم أمثال :

- شريف عرفة (الأقزام السبعة–سمع هس–يا مهلبية)
- يسرى نصر الله (سرقات صيفية–مرسيدس)
- سعيد حامد (الحب فى الثلاجة)
- رضوان الكاشف (ليه يا بنفسج)
- محمد كامل القليوبى (ثلاثة على الطريق–البحر بيضحك ليه)
- طارق التلمسانى (ضحك ولعب وجد وحب)
- خالد الحجر (أحلام صغيرة)

ومن أبرز نجوم تلك الفترة :

- عادل إمام
- أحمد زكى
- محمود عبد العزيز
- نور الشريف
- نادية الجندى
- نبيلة عبيد
- يسرا
- ليلى علوى
- إلهام شاهين

ثم مع بداية الألفية الجديدة ظهرت الأفلام الكوميدية وأفلام الحركة التى تعتمد على النجم الشاب أمثال :

- محمد هنيدى
- علاء ولى الدين
- أحمد حلمى
- محمد سعد
- أحمد السقا
- منى ذكى
- حنان ترك
- غادة عادل

وتعتبر مصر أغزر الدول العربية فى مجال الإنتاج السينمائى، حيث قدمت السينما المصرية أكثر من أربعة آلاف فيلم على مدى أكثر من مائة عام تمثل ثروة للسينما المصرية والعربية على حدٍ سواء.

بداية موسيقى الأفلام فى مصر :

إن بداية موسيقى الأفلام فى مصر ظهرت مع أول عرض سينمائى الذى قدم فى مقهى "زاونى" بالإسكندرية عام ١٨٩٦، ثم مع المحاولات العديدة لوجود فيلم مصرى ظهرت الموسيقى المصاحبة لتلك الأفلام وكانت كمثيلاتها فى العالم أجمع هى فى شكل عازف البيانو الذى يقدم بعض الأعمال الموسيقية أو بعض الإرتجالات التى تتناسب مع موضوع

الفيلم من وجهة نظره حيث يقدم موسيقى هادئة إذا كان مشهد عاطفى مثلاً وموسيقى ذات طابع حزين للتعبير عن حدث أليم وموسيقات صاخبة لتعبر عن سرعة الحركة والأحداث العنيفة، ولكن مع ظهور فيلم "ليلى" عام ١٩٢٧ ظهرت موسيقى مختلفة حيث اختيرت موسيقى هذا الفيلم من الأعمال الموسيقية المسجلة على الأسطوانات وبالتالى تطور شكل الموسيقى المصاحبة للأفلام فى مصر منذ هذا التاريخ إلى أن قدم فيلم "زينب" عام ١٩٣٠ إخراج محمد كريم وقامت ببطولته الفنانة (بهيجة حافظ) والتى كانت على دراية موسيقية عالية وكتبت اثنى عشر قطعة موسيقية لتقدم كموسيقى لنفس الفيلم وهى أول موسيقى لفيلم طويل صامت، وكانت كل مقطوعة تعبر عن مشهد معين داخل الفيلم وبالتالى تعتبر بهيجة حافظ هى أول مؤلفة موسيقية تقوم بوضع موسيقى خصيصاً للأفلام، ومنذ هذا التاريخ تعددت أشكال الموسيقى التى تقدم لمصاحبة الأفلام السينمائية فهى إما عن طريق الموسيقى المسجلة من الأسطوانات أو عن طريق عازف البيانو أو بمصاحبة فرقة موسيقية وفى ذاك الوقت كانت الفرق الموسيقية يتراوح عددها من أربعة إلى اثنى عشر عازفاً وكانت تلك الفرق تصاحب موضوع الفيلم المعروض على شاشة السينما وعزف بعض المقطوعات الموسيقية المتنوعة فى استراحات العرض لتشجيع الجمهور وزيادة إقباله على هذه العروض.

ومع ظهور الفيلم الناطق فى مصر عام ١٩٣٢ بدأت تتضح بعض السمات المميزة لهذا النوع من الأفلام وهو وجود الأغنية داخل الفيلم مما كان له أثراً ايجابياً على إقبال الجمهور على الفيلم المصرى كما أثر على زيادة نسبة إنتاج الأفلام الغنائية أيضاً، ومع إنشاء أستوديو مصر عام ١٩٣٦ بدأت السينما المصرية مرحلة جديدة من إنتاج الأفلام كما شجع وجود هذا الأستوديو على زيادة أعداد الفنانين والمخرجين كما بدأت فكرة تكليف مؤلف موسيقى لوضع موسيقى فيلم سينمائى وبالفعل كُلِف المؤلف (محمد حسن الشجاعى) بوضع موسيقى فيلم "سلامة فى خير" الذى قدم عام ١٩٣٧، وبعدها توالى التعاون مع الكثير من المؤلفين الموسيقيين لكتابة موسيقى الأفلام أمثال: إبراهيم حجاج وفؤاد الظاهرى وعلى إسماعيل وحسن الشجاعى ورياض السنباطى وعبد الحليم نويرة وغيرهم، كما كان بعض المخرجين يستعين ببعض المختارات من الأعمال الموسيقية الكلاسيكية المسجلة على الأسطوانات لمصاحبة الأفلام مع مراعاة ما يتناسب مع موضوع الفيلم تبعاً لما يتراءى للمخرج، وظل الوضع هكذا حتى بعد الحرب العالمية كما فى فترة الأربعينيات حيث تدهورت الأوضاع وأصبحت السينما فى حالة إنحدار فنى ولكن مع

بداية الخمسينيات قامت الدولة بوضع مسابقة لفن السينما لتشجيع هذا الفن والعاملين فيه على النهوض بالأعمال الفنية التى تقدم فى السينما وفى أول عام لهذه المسابقة حجبت جائزة الموسيقى، حيث قدمت موسيقى من أرشيف التسجيلات العالمية.

كما كان لإنشاء أوركسترا القاهرة السيمفونى دوراً مهماً فى تطور موسيقى الأفلام حيث سأهم فى تسجيل الكثير من الأعمال المؤلفة خصيصاً للأفلام بمستوى لائق، وأيضاً عملت مؤسسة السينما عام ١٩٦٢على تدعيم الأفلام وبالتالى أصبح للمؤلف الموسيقى القدرة على الاستعانة بأوركسترا يضم عدد كبير من العازفين على عكس ما كان فى السنوات الماضية.

ومع ظهور الأورج فى أواخر الستينيات وبداية السبعينيات أخذ دور الفرق يتقلص إلى أن أصبح عازف الأورج هو الأهم وقد يكون الوحيد وذلك نتيجة للإمكانيات التقنية والتكنولوجية العالية، والتى من خلالها يستطيع تقديم أصوات عديدة للكثير من الآلات المختلفة وبذلك يتم التوفير المادى للمنتج، كما ساعد ذلك ظهور جيل جديد من الشباب بدأ يسطع نجمه فى عالم الموسيقى وموسيقى الأفلام أيضاً وذلك بجانب جيل الرواد ومنهم:

- جمال سلامة
- عمر خورشيد
- هانى شنودة
- ميشيل المصرى
- هانى مهنى
- مودى الإمام
- جهاد داوود
- عمار الشريعى

وقد توقفت مسابقة جوائز السينما منذ عام ١٩٦٩ وحتى عام ١٩٧٤ وحصل فيها على إسماعيل على الجائزة الأولى فى موسيقى الأفلام عن موسيقى فيلم "حكايتى مع الزمان"، كما حصل جمال سلامة على الجائزة الثانية عن موسيقى فيلم "حمام الملاطيلى"، أما الجائزة الثالثة كانت لعمر خورشيد عن موسيقى فيلم "نساء الليل".

كما شهدت مرحلة السبعينات ازدهار حقيقى فى موسيقى الأفلام لكثير من مؤلفى أفلام هذه الفترة وقد حصل العديد منهم على جوائز أمثال :

- جمال سلامة عن موسيقى فيلم "أريد حلاً" من جوائز الدولة عام ١٩٧٥ .

- جمال سلامة عن موسيقى فيلم "العيال الطيبين" من جوائز الدولة عام ١٩٧٦ .
- إبراهيم حجاج عن موسيقى فيلم "زائر الفجر" من جمعية الفيلم عام ١٩٧٦ .
- جمال سلامة عن موسيقى فيلم "الكرنك" من جمعية الفيلم عام ١٩٧٧ .
- بليغ حمدى عن موسيقى فيلم "آه يا ليل يا زمن" من جوائز الدولة عام ١٩٧٧ .
- جمال سلامة عن موسيقى فيلم "رحلة النسيان" من جمعية الفيلم عام ١٩٧٨ .

وفى فترة الثمانينات استمر الوضع ما بين بعض الفرق أحياناً وعازف الأورج فى أحيان أخرى ولكن كانت نوعية الأفلام فى تلك الفترة أفلام استهلاكية لجذب الجمهور وهى ما عرفت بسينما المقاولات، وهى الأفلام التى صُنعت خصيصا للعرض على شرائط الفيديو وكانت تتميز بكونها منخفضة التكاليف، وكوميدية فى معظمها لا تحمل فكرة أيديولوجية معينة أو هدف بعينه ولكنها فقط للتسلية والترفيه مما أثر ذلك على الموسيقى المصاحبة لأفلام تلك الفترة ومن أهم الموسيقيين :

- حسن أبو السعود
- عزت أبو عوف
- هانى شنودة

وبالإضافة إلى الموسيقيين الموجودين فى الفترات السابقة وأثبتوا نجاحاتهم الفنية من خلال تقديمهم لموسيقى أفلام ناجحة ظهر فى التسعينات بعض المؤلفين الموسيقيين الدارسين للموسيقى الغربية والذين وضعوا موسيقى للأفلام أمثال :

- راجح داوود
- مونا غنيم
- خالد شكرى

الذين قدموا موسيقى بعض الأفلام فى هذه المرحلة، إلى أن ظهر جيل آخر من المؤلفين الموسيقيين مع بداية الألفية الجديدة واستطاعوا أن يعبروا عن موضوعات الأفلام التى عبرت عن شباب القرن الجديد، والتى تتصف أغلبها بأفلام الكوميديا وأفلام الحركة ومن هؤلاء :

- خالد حماد
- ياسر عبد الرحمن
- تامر كروان

وقد استطاع المؤلفون الموسيقيون الذين عملوا فى إبداع موسيقى للأفلام السينمائية تحويل موسيقى الأفلام إلى عنصر بالغ الأهمية من عناصر الفن السينمائى وقد

أصبح هذا العنصر من أهم ما يميز فيلم عن فيلمًا آخر وبالتالى أصبح المخرج يبحث عن من هو المؤلف الموسيقى الذى يستطيع تلبية رغباته الأيديولوجية فى الفيلم من خلال إبداعه الموسيقى وتحقيق جذب للجمهور من خلال الموسيقى والتى قد تكون وسيلة جذب للجمهور من خلال إعلانات الفيلم أى قبل ظهوره على شاشة السينما كما يربط البعض مدى نجاح الفيلم بمدى نجاح موسيقاه التى أصبحت عالقة فى ذهن الجمهور وبالتالى يتميز هذا الفيلم بموسيقاه عن دونه من الأفلام الأخرى.

ويرى الناقد الفنى طارق الشناوى أن تكوين الفيلم المصرى هو فى أصل تكوينه غنائى حيث دائماً توجد أغنية داخل الفيلم المصرى، ويَعتبِر الشريط السينمائى هو امتداد للشريط الغنائى، ويؤكد الشناوى وجهة نظره بأن البعض يتصور أن الأغنية هى مناط الجذب الوحيد.

ولكننا نرى أن اعتماد الأفلام المصرية على الغناء بشكل كبير يرجع لطبيعة الشعوب العربية جميعاً وتعلقها بالأغنية، ولا نقلل من أهميتها ولكن بالطبع الأغنية ليست هى مناط الجذب الوحيد بل يشمل فن السينما الكثير من الفنون التى تمثل مناط أخرى للجذب والتى تبتعد عن فن الغناء والفن الموسيقى بشكل عام فهى جزئية مهمة فى تكوين الفيلم ولكن ذلك بجانب الفنون الأخرى التى تجتمع وينتج عنها عمل فنى متكامل الأركان لا يستطيع عنصر أن يؤثر سلباً على عنصر آخر.

لذا فالموسيقى فن عام وشامل سواء ظهر بمفرده كموسيقى خالصة أو مرتبط بالشعر والنثر فى مجال الأغنية، كذلك ارتبط بالفنون الأخرى ارتباطا مباشراً مثل المسرح والسينما ولا نستطيع إغفال دور هذا الفن فى تهذيب الروح وتحريك المشاعر الإنسانية والسمو بالأخلاق، وسوف نقوم بإلقاء الضوء على السيرة الذاتية التى شكلت الوعى والإدراك للمخرج العبقرى يوسف شاهين مع عرض لقائمة أفلامه الروائية الطويلة والتسجيلية وآراء بعض الفنانين والنقاد فى طريقة تناوله للموسيقى والفنون فى أفلامه.

يوسف شاهين

هو أحد العلامات المهمة فى السينما المصرية فهو منتج وكاتب وممثل ومن أهم المخرجين المصريين فى السينما المصرية، حيث أسهم فى دعم هذا الفن من خلال إبداعاته وأعماله الفنية المتلاحقة منذ بدايات النصف الثانى من القرن العشرين، حيث قدم مجموعة من الأفلام المهمة خلال رحلته الطويلة فى هذا المجال فيما يقارب الستون عاماً من العطاء المتواصل، وكان يرغب فى توصيل الفيلم المصرى إلى العالمية وتحمل على عاتقه هذه المسؤولية لسنوات حتى أصبحت شغله الشاغل وشارك بعدد لا بأس به من الأفلام فى المهرجانات العالمية وهو ما لم يستطع أى مخرج آخر تحقيقه بهذه الصورة وبالفعل حصل شاهين على جائزة مهرجان "برلين" والذى يعتبر من أهم المهرجانات العالمية، كما يعتبر أول مخرج مصرى يحصل على جائزة مهرجان "كان" عن مجمل أعماله والأفكار المطروحة فيها حيث تعددت مواضيع أفلامه وقضاياه والتى كانت تثير الكثير من الجدل فى معظم الأحيان فقد تعددت الموضوعات بدءاً من الحياة الاجتماعية الإنسانية ثم طرحه لذاته بجرأة غير مسبوقة كانت سبباً فى الصدام بينه وبين بعض النقاد الذين لم يتعودوا على تقديم مثل تلك الموضوعات والتى تكشف من خلال تلك المكاشفة الجريئة عن ما يعانيه فى ذاته عن أزمة وطن للبحث عن الهوية فى مناخات القمع السياسى والديمقراطية المجهضة فهو دائماً متمرداً ضد جميع أشكال القهر والاستبداد وظلم السلطة، وقد يكون الجدل أحياناً بسبب اختيار الموضوع ذاته أو بسبب أسلوب التناول لتلك القضايا وعرضها على الشاشة فدائماً ما كان شاهين مميزاً حقاً فى أفكاره وتوجهاته حيث اعتمد على فكرة النقد لحل بعض القضايا التى يلقى عليها الضوء من خلال أفلامه وحتى تلك الموضوعات الموجودة من قبل مثل بعض القضايا المجتمعية فى أفلامه الأولى كالطمع والتفاوت الطبقى والبحث وراء المال وغيرها لكنه تناولها بأسلوبه المميز، حيث يستغل تلك الأفكار ليقدم نقداً للطبقة الأكثر ثراءاً كما يمتد النقد ليشمل النظام الحاكم وما فيه من سلبيات وقصور قد لا نستطيع التعبير عنها وهو ما جعل منه مخرجاً عبقرياً وليس مجرد مخرج باحث عن الكسب المادى بل مخرج باحث عن التميز والإنفراد والبساطة فى توظيف الأفكار السياسية والموضوعات الجريئة التى يتناولها.

وقد ولد شاهين لأسرة متوسطة فى ٢٥ يناير عام ١٩٢٦ بالإسكندرية فوالده يعمل بالمحاماة وهو من جذور لبنانية والأم من أصول يونانية، وحصل على الابتدائية فى مدارس "الفرير" ثم انتقل إلى مدرسة "فيكتوريا" إلى أن أتم المرحلة الثانوية، وأثناء الدراسة تملكه حلم السفر إلى أمريكا التى رأى فيها تحقيقاً لأماله وطموحاته السينمائية التى لا تتحقق إلا من خلالها وبعد انتهائه من الدراسة أصر على تحقيق هذا الحلم رغم صعوبة تحقيقه بالنسبة للأحوال المادية للأسرة ولكن عمل والديه جاهدين لتحقيق هذه الرغبة لديه، وبالفعل سافر شاهين إلى الولايات المتحدة الأمريكية عام ١٩٤٦والتى كانت حلمه أثناء سنوات الدراسة حيث درس التمثيل والإخراج فى معهد "باسادينا بلاى هاوس" بولاية لوس أنجلوس بالولايات المتحدة الأمريكية لمدة عامين، وبعد عودته إلى مصر عام ١٩٤٨ بدأ العمل فى مجال السينما إلى أن أخرج فيلمه الأول "بابا أمين" عام ١٩٥٠ وهو فى الرابعة والعشرين من العمر بعد أن أتاح له الفرصة لدخول عالم الاستوديوهات رائد التصوير (ألفيز أورفانيللى).

ومن أهم ما تعلمه شاهين أثناء الدراسة فى أمريكا ثلاثة أشياء :

١–أهمية الإلمام التام بتقنيات السينما فهى تمتلك الأسس التى يعبر من خلالها المخرج.

٢–ضرورة الإلمام بالمبادئ الدرامية الأولية.

٣–بعد أن تحدث السينما أذهان الناس لكنها رغم ذلك تصل أولاً إلى قلوبهم وأعصابهم.

وقد حصل يوسف شاهين على العديد من الجوائز من المهرجانات العالمية مثل :

– "التانيت الذهبى" فى مهرجان قرطاج عام ١٩٧٠ عن مجمل أعماله.

– "الدب الفضى" والجائزة الكبرى للجنة التحكيم الخاصة فى مهرجان برلين عام ١٩٧٩ عن فيلم "إسكندرية ليه".

– جائزة الدولة التقديرية للفنون من مصر عام ١٩٩٤ .

– جائزة مهرجان اميان السينمائى الدولى (فرنسا) عام ١٩٩٧ عن فيلم"المصير".

– الجائزة التذكارية لليوبيل الذهبى عن مجموع أفلامه من مهرجان (كان) الدولى فى عيده الخمسين عام ١٩٩٧ .

– حصل على الدكتوراه الفخرية من جامعة Paris VIII بفرنسا عام ١٩٩٧ .

– تم اختيار فيلم "الآخر" عام ١٩٩٩ لافتتاح قسم (نظرة ما) بمهرجان كان السينمائى الدولى.

– عام ٢٠٠١ تم تكريمه فى إطار تكريم ثلاثة مبدعين من صناع السينما العالميين فى مهرجان فينيسيا وتسلم وسام المهرجان عن فيلم "سكوت ح نصور".

– حصل على أكثر من ١٢ وساماً من مختلف الدول العربية والأوربية.

– حصل على الدكتوراه الفخرية من الجامعة الأمريكية بالقاهرة وأيضاً الدكتوراه الفخرية من جامعة مارسيليا بفرنسا عام ٢٠٠٢ .

– عام ٢٠٠٤ تم اختيار فيلم "إسكندرية نيويورك" لافتتاح قسم (نظرة ما) بمهرجان كان السينمائى الدولى.

– حصل على أعلى وسام شرف فرنسى من الرئيس جاك شيراك عام ٢٠٠٦ .

– حصل على الدكتوراه الفخرية من الجامعة الأمريكية بلبنان عام ٢٠٠٧، كما حصل على جائزة مبارك للفنون فى نفس العام.

– تم عرض آخر أعماله السينمائية "هى فوضى" فى المسابقة الرسمية لمهرجان فينيسيا الدولى عام ٢٠٠٧ .

ويتميز يوسف شاهين عن غيره من المخرجين باهتمامه بكل تفاصيل العمل الدرامى الذى يتناوله، بل ويتدخل فى جميع تفاصيل العمل وآداء النجوم الممثلين وملابسهم وتعبيراتهم وحتى الإضاءة والديكور ويرجع ذلك لشدة حرصه على عمله وغيرته الشديدة على الشكل النهائى، الذى يخرج عليه العمل للجمهور.

كما كان لنشأته أثر كبير على تكوينه الفطرى تجاه الفنون عامة وليس فن السينما على وجه الخصوص فنحن نلحظ فى جميع أفلامه تقريباً وجود عنصر الرقص الشرقى وحتى الباليه وأيضاً الموسيقى الشرقية وتعاونه مع الكثير من الملحنين المصريين المتميزين فى أفلامه بدءاً من إبراهيم حجاج وفؤاد الظاهرى وعلى إسماعيل وأندريا رايدر ومحمد نوح وكمال الطويل وفريد الأطرش ويحيى الموجى وياسر عبد الرحمن وعمر خيرت وجمال سلامة وفاروق وصلاح الشرنوبى كما تعامل شاهين مع فريد الأطرش وشادية فى فيلم "انت حبيبى"، وأيضاً مع المطربة اللبنانية فيروز والإخوان رحبانى فى فيلم "بياع الخواتم" والفنانة ماجدة الرومى لبطولة فيلم "عودة الابن الضال" بالإضافة إلى المطربة التونسية لطيفة فى فيلم "سكوت ح نصور"، أما المطرب محمد منير فهو حالة خاصة بالنسبة ليوسف شاهين وتعاونا معاً فى أكثر من فيلم حيث بدأ "بحدوتة مصرية" وأتبعها بفيلم "اليوم السادس" ثم فيلم "المصير"، وهذا التعدد فى اختيار المؤلفين الموسيقيين يعبر عن مدى اهتمامه بعنصرى الموسيقى والغناء ومدى أهميتهما داخل أفلامه وكيفية توظيفهما وأيضاً

رأيه كمخرج فى مدى ملاءمة كل مؤلف موسيقى لموضوع الفيلم الذى على أساسه يتم اختيار المؤلف الموسيقى الذى سيحقق له وجهة نظره ويترجم له إحساسه الداخلى فى شكل موسيقى كما يرى أنه هو الذى يسيطر على المؤلف وليس العكس بحيث يصبح تحت تأثير إحساس مؤلف واحد فى جميع أفلامه، وبالفعل استطاع شاهين أن يصل بموسيقى أفلامه إلى هذا الحد حيث ترتبط فى الكثير من الأذهان موسيقى وأغانى أفلام شاهين حينما يسمعها المتلقى بموضوع الفيلم حيث وضعها داخل نسيج الأحداث الدرامية ذاتها بشكل عبقرى، كما إننا لا نستطيع إغفال عبقرية هؤلاء الموسيقيين الذين استطاعوا تحقيق تلك الرؤية السينمائية والتعبير عنها بكل هذا النجاح والتوفيق، أيضاً اهتمامه بالموسيقى الكلاسيكية الغربية، والذى يتضح فى استخدامها فى بعض أفلامه مثل استخدام Rahp-sody in Blue للبيانو والأوركسترا للمؤلف الأمريكى جيرشوين Gershwin فى فيلم حدوتة مصرية وأيضاً كونشيرتو الأوركسترا للمؤلف المجرى بيلا بارتوك Bartok (1881-1945) فى فيلم الاختيار وغيرها.

كما كان لعشقه لأم كلثوم أثراً على أفلامه، حيث يضع بعض مقاطع من الكثير من أغانى أم كلثوم داخل سياق عمله الدرامى، كما كان يصف لبعض الممثلين ويوجههم للتمثيل من خلال طريقة أم كلثوم فى الغناء كما حدث مع الفنان عمرو عبد الجليل حيث قال له شاهين : أرغب منك تعلم التمثيل من أم كلثوم فهى تعلم كيف تمثل وتجسد وتحس المعنى الذى تشدو به كما أن الإعادة تختلف فى كل مرة، فقد يكون التغيير فى اللحن أو فى المعنى أو الإحساس ومن خلال هذا التكرار تستطيع توصيل معنى قد لا يصل فى المرة الأولى، ونرى أن هذه من الجماليات الفنية لفن أم كلثوم والتى كان يبحث عنها شاهين فى أفلامه لتحقيق نفس هذه الرؤية الجمالية التى يشعر بها أى متلقى من الوهلة الأولى، حيث يبحث دائماً من خلال أفلامه عن ما هو غير مألوف وكيف يحقق بعض أيديولوجياته الفلسفية من خلال الكادر بالتعاون والتآزر مع الموسيقى ليحقق بعض النقاط الفلسفية الجمالية ويصل إلى حد الكمال من أجل الوصول إلى عقل وقلب المشاهد وحتى يصل بتلك الأفلام إلى العالمية التى كان يبحث عنها للكثير من أعماله الدرامية حتى أصبحت شغله الشاغل فى فترة من الفترات إلى أن حقق ذلك بحصوله على الكثير من الجوائز.

وسنعرض للقارئ آراء بعض الفنانين والنقاد فى تعامل شاهين مع الفنون فى أفلامه وخاصة فن الموسيقى والغناء الذى هو عاشقاً لهما.

آراء بعض الفنانين والنقاد فى موسيقى أفلام شاهين :

فى يوم الخميس الموافق ٩/ ١٢/ ٢٠١٠ تم لقاء بينى وبين الأستاذة ماريان خورى فى شركة أفلام مصر العالمية للإنتاج وتوزيع الأفلام السينمائية -وبعدها توالت اللقاءات- وعلمت أثناء هذه المقابلة بوجود مجموعة أفلام تسجيلية بعنوان "شاهين ليه؟" عن الأستاذ المخرج يوسف شاهين فى ٣٢ حلقة خصص ستة منهم (من الجزء السادس عشر إلى الجزء الحادى والعشرين) عن الموسيقات والرقصات والاستعراضات فى أفلامه وأطلق على تلك المجموعة "سحر المغنى" إخراج منى غندور وهذه الحلقات لم تعرض بعد وبدأت قناة (النايل سينما) فى عرض بعضها، ومدة الحلقة ٢٦ دقيقة، ويوجد بعض اللقطات الأرشيفية التى استعانت بها منى غندور من المخرج محمد شبل الذى قام بإعداد مجموعة من الأفلام التسجيلية فى ١٢ حلقة عام ١٩٩٤، واستطعنا الحصول على كثير من المعلومات الخاصة بموسيقى أفلام شاهين وأسلوبه العام وتدخلاته فى جميع تفاصيل أعماله من خلال حوارات معه شخصياً وبعض الحوارات مع النقاد والفنانين الذين تعاملوا معه، بالإضافة لآراء البعض أثناء لقاءاتنا معهم.

لذا رأينا ضرورة عرض بعضها لما لها من أهمية بالموضوع الراهن كما توضح الرؤية الجمالية لأفلام شاهين.

حيث يؤكد بعض الفنانين والنقاد على أهمية الموسيقى والاستعراض فى أفلام يوسف شاهين فالناقد الفنى طارق الشناوى يتحدث عن ضرورة الأغنية فى بعض أفلام شاهين حيث إذا تم حذف الأغنية يختلف المعنى المراد توصيله أو قد تتأثر الحبكة الدرامية.

أما الفنان نور الشريف فيرى أن الأغانى فى أفلامه عبارة عن مشهد درامى مُلحَن منذ البدايات، كما يمثل فيلم الأرض مرحلة نضج حيث بدأت الأغنية عنده تعرض وجهة نظر وتعلق على الأحداث كما تساعد الجمهور على تفهم المقصود بالموضوع.

ويقول المخرج خالد يوسف إذا وجدت بعض الأغانى التى قد تكون أقحمت فى سياق الفيلم فى مرحلة البدايات فعلينا أن نعذر شاهين فى تلك الفترة ولا نستطيع أن نحاسبه بل قد نغفر له لأنه مخرج مبتدئ فى هذه المرحلة، ويرى الاستعراض فى أفلامه من أقوى الأجزاء فهو من وجهة نظره أقوى جزء مرئى فى سينما شاهين فهو لديه قوة خاصة جداً فى الاستعراض وله خيال خصب جداً وهذا يرجع لتأثره بسينما هوليوود فى الأربعينيات حيث يوجد فيها أكبر كمية استعراضات فى تاريخ السينما العالمية وفيها أكبر قدر من التقنيات رغم كل ما وصلنا له حالياً من تطور تكنولوجى إلا أن سينما هوليوود فى الأربعينيات هى المتميزة جداً فى الإبهار

فى مجال الاستعراض وكانت ضمن الأسباب التى خلقت منه فنانًا سينمائيًا، كما يَعتبِر على إسماعيل نقلة نوعية فى موسيقى شاهين، حيث أثر جداً على شخصية يوسف شاهين حيث يختصر وجدان الشعب المصرى فى موسيقاه كما يؤثر فى وجدان الشعب المصرى كله.

والفنان عزت العلايلى يؤكد على دعم شاهين للأحداث فى فيلم الأرض وموت محمد أبو سويلم من خلال الأغنية وهو الجزء الذى اعتبره شاهين وكأنه صحوة الموت عن طريق استخدام أغنية (نورت يا قطن النيل) ومن خلالها استطاع أن يدخل لنهاية الفيلم بشكل يفوق الخيال.

ونحن نؤكد تأثر شاهين بالموسيقى الكلاسيكية الغربية فى الكثير من الأفلام ووضع بعض الأجزاء من تلك الأعمال وتوظيفها داخل أعماله.

ويقول المؤلف الموسيقى يحيى الموجى أثناء تصوير فيلم (إسكندرية نيويورك) أن شاهين سمعه جزء من موسيقى كلاسيكية وقال له : "لو جدع تعمل لى أحسن من دى".

ويرى الفنان سيف عبد الرحمن أن شاهين يستطيع الدخول للأطروحات السياسية من خلال الموسيقى حيث يعبر عنها من خلال أغنية مثلاً، كما أن اهتمامه الكبير بالموسيقى كان له دور أساسى فى فيلم "عودة الابن الضال"، حيث خرج المعنى الحقيقى للفيلم من خلال الموسيقى والأغانى.

أما الناقد السينمائى عصام زكريا يرى أن علاقة يوسف شاهين بالسينما والدراما ترتبط بالأغنية واللحن حيث أثر ذلك سلباً على بعض أفلامه ويُرجِع السبب لعدم خلو أىٍ من أفلامه من عنصر الغناء، رغم أهميتها فى أفلام أخرى مثل فيلم "عودة الابن الضال" فلا يمكن الفصل بين هذا الفيلم والموسيقى حيث أطلق عليه شاهين على غلاف الفيلم (مأساة موسيقية) لأنه على وعى أن هذا الفيلم يكتشف نوع سينمائى غير موجود حتى فى أنوا ع الأفلام الهوليودية، وكان الفيلم خاص جداً بالروح المصرية لأن الميلودراما المصرية المأساة فيها عالية جداً وشاهين أدرك هذا وجسده فى أغنية الساعة.

وكان تدخل شاهين فى بعض التفصيلات الموسيقية يعرضه للخلاف مع بعض الموسيقيين كما حدث مع الأستاذ كمال الطويل إذ يقول : طلب منى شاهين أعمل أغنية مهمة وحساسة جداً اسمها بعد الطوفان بعد الاتفاق مع صلاح جاهين لفيلم اليوم السادس، وشاهين رفض الجزء الأول نهائياً وأنا قلت له بقدر عظمتك كمخرج لكن جزء الموسيقى بتاعى أنا مش بتاعك ورفضت تماماً أى تغيير فيه لأنها بتاعتى أنا ومش هغير

حرف واحد فى المزيكا، وكانت النتيجة لهذ الإصرار بعدها هوه أخذ الأغنية وأعطاها للصديق عمر خيرت الذى قدم موسيقى هذا الفيلم.

كما حدث خلاف بينهما أيضاً فى أغنية "على صوتك" فى فيلم المصير، حيث وضع كمال الطويل بعض الإيقاعات فى جزء معين وأراد شاهين حذف الإيقا ع مما أدى لنشوب خلاف، ولكن أصر شاهين على وجهة نظره؛ وأرى إنها بدون إيقا ع أفضل فنياً حيث زادت من القيمة الجمالية فى إحساس المتلقى.

وتلك الواقعة تؤكد على تمسك شاهين بوجهة نظره ورؤياه الفنية لتحقيق ما يتطلبه العمل من جماليات ترتبط بالدراما داخل الفيلم وإن الموسيقى بالنسبة للفيلم ليست موسيقى بحتة ولكنها لا بد وأن ترتبط بالأحداث الدرامية.

أما فيلم "اليوم السادس" فيرى الفنان عمر خيرت مؤلف موسيقى هذا الفيلم أن شاهين حاول أن يقوم بعمل نموذج للاستعراض لجين كيلى على سياق فيلم Singing in the Rain وكان فيها نفس الفكرة التى يريد توصيلها لجين كيلى، ويوجد فى الفيلم استعراض لمحسن محيى الدين وأثناء تأليف موسيقى الفيلم فى الأستوديو قمت بعمل صولو موسيقى للدرامز سريع وفيه طابع الجاز وموسيقى راقصة طويلة لمدة دقيقتين أو ثلاثة، وفوجئت بشاهين أمامى يرقص بنفس الآداء الشاب جداً الذى سوف يؤديه محسن حتى يشعرنى بالخطوات التى يريدها حتى تتمشى مع الموسيقى، ويرجع ذلك لأن فكرة المخرج لابد أن تصل للمؤلف الموسيقى خاصة حينما يكون المخرج يتدخل فى كل تفاصيل وحذافير فيلمه فهو يعمل جاهداً على توصيل وجهة نظره وإحساسه بأى وسيلة لأن لديه خيال وفكر معين وإذا لم يتحقق ما فى مخيلته سيرفض قبول ما هو مخالف له.

وأثناء مقابلتنا مع الفنان الأستاذ عمر خيرت أكد على عبقرية يوسف شاهين كمخرج وعلى أسلوبه المميز وإحساسه الموسيقى العالى وشغفه بفن الموسيقى، ويؤكد أن تدخل شاهين فى العمل لا يكون بشكل ديكتاتورى بل بأسلوب إقناعى لطيف وذلك لتوصيل أفكاره وإحساسه للمؤلف وفى النهاية يكون فى مصلحة العمل ككل.

وترى الشاعرة كوثر مصطفى أن أغنية حدوتة مصرية والتى يحمل الفيلم نفس عنوانها من أهم الأغانى فى الأغنية الدرامية المصرية والعربية وترجع أهميتها إنها ضمير كل المصريين، ويؤكد الشاعر جمال بخيت أن الأغنية عند شاهين تمارس أدوار عديدة ومهمة تكاد تكون روح سينما شاهين وتكاد تكون الأغنية هى البناء الوجدانى والفكرى والفلسفى والشحنات العاطفية التى ممكن أن يستخلصها المشاهد من الفيلم، أما الفنان المطرب

محمد منير فيتحدث عن الفارق لدى شاهين بين الأغنية الدرامية للفيلم وأغنية شريط الكاسيت ويقول إنه فرح بتجربة حدوتة مصرية، وحينها ذهبا إلى الأستوديو وكان لأول مرة فى ذاك الوقت يوجد ٢٤ قناة صوتية وتعرف شاهين على تلك التقنية الحديثة التى وجدت آنذاك، وفى البداية كانت تلك الأغنية بأوركسترا كامل وقال شاهين أريد سماع الأصوات كلها من ٢٤ قناة وظل يختصر أصوات الآلات إلى أن اختصرها بالكامل ولم يتبق سوى صوتى فقط وبعض الإيقاعات البسيطة.

وأثناء اللقاء مع الأستاذ الدكتور جمال سلامة تحدث عن تلك التجربة الفريدة فى فيلم "حدوتة مصرية،" حيث جاءه شاهين ذات ليلة فى العاشرة مساء وطلب منه وضع موسيقى هذا الفيلم وقال له لا يوجد من يضع موسيقى هذا الفيلم سواك وأسمعه الأغنية بصوت منير ولحن الملحن النوبى "أحمد منيب" الذى من خلاله عبر عن إحساس الجذور، وطلب أن تكون تلك الأغنية مقدمة للفيلم وأن ينتهى من عمل الموسيقى خلال يوم أو اثنين على الأكثر، كما طلب وضع ضربات معينة لتعبر عن القلب النابض فهو شبه الحدوتة المصرية بحياة مصر وقلبها النابض ومهما ينبض القلب فلا بد أن يتوقف فى النهاية عند الموت، كما طلب أن تكون الموسيقى غير تقليدية حتى تتناسب وموضوع الفيلم الملئ بالفانتازيا، ويقول المؤلف بالفعل استطعت خلق تيمة موسيقية لحنية حتى أستطيع التعامل معها داخل مشاهد الفيلم حيث لا بد من وجود جو نفسى معين يسيطر منذ تتر الفيلم واستغرق العمل يومين وحينما سمع شاهين دُهِش وقال وضعت دقات القلب النابض وكل الأحاسيس المطلوبة، إن ما حققته فوق تصورى إنك فنان عبقرى.

ويضيف الدكتور جمال سلامة : والجدير بالذكر فى تلك الواقعة أن بعد غناء منير هذه الأغنية كان من المفترض أن يضع موسيقى آخر موسيقى هذا الفيلم وتم وضع موسيقى لهذه الأغنية ولكن حينما سمعها شاهين كان رأيه إنها ليست أغنية شريط كاسيت ولابد أن تكون أغنية درامية تعبر عن موضوع الفيلم وليست أغنية منفصلة فى حد ذاتها، ورفض هذا التوزيع تماماً وكل الآلات التى وضعت وطلب من منير أن يغنيها بإحساسه ورؤياه هو بدون أية موسيقى لذا كان التسجيل الصوتى فى بعض الأماكن يختلف من حيث المقام أو السلم الموسيقى لإنه سجله بدون آلات موسيقية وكان هذا سبب صعوبة إلى حدٍ ما بالنسبة لى لإنه ليس مجرد وضع توزيع فقط للأغنية وإنما معالجة ما قام بتسجيله منير بحيث يصبح وكأنه مقصود وتطلب منى تغيير السلم Modulation بما يتناسب مع التسجيل، ولذلك آثار إعجاب شاهين ما قمت به حيث حققت له رؤياه الفنية التى كان يريدها من خلال هذا اللحن.

ويسترسل دكتور جمال قائلاً : إن المتبع أن يختار المخرج المؤلف الموسيقى بَعد تصوير النسخة التجريبية ويراها المؤلف حتى يتواصل مع موضوع الفيلم والإحساس الذى ينطبع لديه من خلال المشاهد الدرامية ولكن ظروف هذا الفيلم كانت مختلفة حيث إن استعجال شاهين لم يجعلنى أتمكن من ذلك ولكن حينما شاهدنا الفيلم معاً وضعت التيمات المناسبة للمواقف وأخذت المقاسات وتم تنفيذها بالكامل لإنى قمت بعزف هذه الموسيقى وحينما أشاهد الفيلم الآن كمتلقى أتعجب كيف وضعتها.

ويؤكد جمال سلامة على اختلاف شاهين عن غيره من المخرجين فى درايته الموسيقية، حيث وضع موسيقى لمؤلف أمريكى فى أحداث الفيلم حينما سافر البطل إلى أمريكا وهذا يعبر عن مخرج ذو إحساس واع، كما كان يعبر عما يريده فى الموسيقى من خلال المصطلحات الموسيقية والتى تدل على مخرج عالم بتفاصيل موسيقية قد لا يعلمها سوى الموسيقيين المحترفين، ويقول إن الموسيقى لم تستطع توصيل الإحساس أو التعبير المطلوب Expression، وهذا ليس فى جانب الموسيقى فقط ولكن فى جميع الفنون التى ترتبط بفن السينما فهو كان على دراية حقيقية بها. وبعد سؤالنا عن مدى تدخل شاهين فى التفاصيل الموسيقية ؟

أجاب الدكتور جمال : يختلف شاهين عن بعض المخرجين الآخرين فى قبوله ورفضه للموسيقى ففى حالة الرفض يتم إلغاؤها والبحث عن مؤلف موسيقى آخر يستطيع تحقيق الرؤية الفنية له مع عدم تدخله فى إبداع المؤلف الموسيقى، ولكنه يختلف عن حسين كمال حيث درس فى فرنسا وكان يتدخل فى مرحلة الإبداع لدى المؤلف وفى وضع آلات معينة وحتى عملية المكساج قد يغير فى بعض ما تم تسجيله أو من الممكن إضافة وحذف بعض الألحان داخل الأستوديو، وكذلك المخرج سعيد مرزوق حيث درس الموسيقى كما كان يعمل فى إذاعة البرنامج الأوربى مما أضاف إلى رصيده الموسيقى وأعطاه الفرصة للتدخل فى بعض التفاصيل الموسيقية الدقيقة داخل أفلامه، أما المخرج أحمد يحيى فكان يترك مكان للمؤلف ليضع إبداعه الموسيقى من خلال هذه المساحة بإحساسه، ولكن المخرجة إنعام محمد على كانت غير دارسة للموسيقى ولكنها تقوم بشحن المؤلف وإعطائه المشاعر المناسبة للتعبير عنها وتقول أريد أن تبكينى الموسيقى فى هذا الجزء فإذا لم تبكيها فهى لا تقبلها وتطلب المزيد كما حدث فى مسلسل "الحب وأشياء أخرى" وبالتالى فالمخرج هو القائد للعمل الدرامى ولابد أن يخضع المؤلف الموسيقى لرؤياه الفنية أياً كان لأنه صاحب العمل.

أما بطل الفيلم الفنان نور الشريف فيقول: إن شاهين يحتفظ بالإيقاع ويلغى ثلاثة أرباع الآلات ويحتفظ بآلة واحدة أو الإيقاع فقط كما حدث فى هذا الفيلم، وهذا ذوقه الخاص كمخرج كما إنه يحول الموسيقى من موسيقى لحنية جمالية إلى موسيقى درامية، والأغانى إذا تم حذفها من أفلامه يختل المعنى الدرامى للفيلم.

وكما كان شاهين يتدخل فى كل جزئيات عمله الفنى فهو أيضاً كان يتدخل فى بعض كلمات الأغانى ويتناقش مع الشعراء ويستبدل بعض الكلمات كما حدث مثلاً فى فيلم "الآخر" فيروى الشاعر جمال بخيت أنه أثناء كتابة أغنية (آدم وحنان) كتب "جايين من ورا موج وبحار" لأصحاب قصة الحب فى الفيلم، ولكن رأى شاهين أن هناك شىءغير جيد وظل يبحث فى القواميس العربية والأجنبية، وحاول بكل طاقاته ولكن الكلمات لها شروط نلتزم بها للوزن حتى شعرت بالمعنى الذى يريده وقلت "هالين من ورا موج وبحار" والحقيقة فعلاً كانت كلمة هالين أفضل بكثير فى الصورة والمعنى والشعر من كلمة جايين لأنها تعطى حركة فقط من نقطة، ولكن هالين فيها الحركة وحالة وجدانية وسحر داخل المحبين، فيوسف شاهين شخص لديه هذه الحساسية وتصل علاقته بالشعر لعمق الشعر وليس لألفاظ الشعر.

ويضيف إلى ذلك رأى الشاعرة كوثر مصطفى أثناء فيلم "سكوت ح نصور" كتبت كلمات أغنيتين للطيفة ولكن بصراحة شديدة كان التدخل من شاهين كثير جداً فيهما.

أما بالنسبة لتبنى شاهين مجموعة أفلام السيرة الذاتية والتى يطلق عليها سينما (الأنا) فيرى الناقد الأستاذ/ سمير فريد إن فيلم إسكندرية ليه هو أول فيلم سيرة ذاتية فى تاريخ السينما المصرية ويليه الفيلم الثانى حدوتة مصرية ويرى أن الفيلم الأول يعبر عن الصبا والشباب أما الثانى فهو عن المخرج والفنان ويُرجِع سمير فريد تحليل ذلك أن لم يجرؤ مخرج آخر سوى شاهين على رواية سيرته الذاتية لأنها لابد وأن تتميز بالكثير من الصدق والموضوعية والذى يعتبر البعض الإباحة بها شىءمحرم فى بعض المجتمعات العربية وخاصة المجتمع المصرى.

وأثناء اللقاء مع الناقد الفنى الأستاذ/ رفيق الصبان أطلق العنان لنفسه متحدثاً عن سينما شاهين المتميزة من خلال إبداعاته الدرامية وقال : "إن اهتمام شاهين جاء منذ بداياته ولو عُدنا للوراء لفيلم (إسكندرية ليه) سنجد من خلال الرواية أن أول أعماله الفنية وهو طالب كانت مسرحية موسيقية وبالتالى فالموسيقى بالنسبة له قبل السينما بشكل شخصى وهذا إنعكس على أفلامه وتجلى عشقه للموسيقى من خلال إضافته لبعض الإستعراضات والأغانى

حتى فى أفلامه الدرامية والتى قد لا تستدعى أحياناً ذلك كما فى فيلم (الابن الضال) حيث لعبت الموسيقى والغناء دوراً رئيسياً فى فيلم شديد القتامة وشديد المأساوية، كما أن إحساسه الموسيقى العالى إنعكس أيضاً على بناء أفلامه فهو يتعامل مع أفلامه دائماً كما يتعامل مع سيمفونية موسيقية بمعنى إنه يقسم أفلامه إلى أربع حركات تتناوب قوة ورقة ثم تنفجر الحركة الأخيرة فى نهاية درامية عالية وهذا ما ظهر فى أكثر من فيلم من أفلامه وخاصة فى فيلمه (الأرض) حيث نرى هذا التناغم الموسيقى جلياً بشكل ملفت للنظر، والغريب إنه عندما أخرج أفلاماً موسيقية كما فى فيلم (انت حبيبى) لفريد الأطرش أدخل الدراما إليه بنفس الطريقة التى أدخل فيها الموسيقى إلى الدرامات التى يخرجها ؛ وهذا يعنى أن الموسيقى جزء لا يتجزأ من عالمه السينمائى بل هو أكد لى من خلال أحاديث خاصة معه إنه عندما يفكر فى إخراج مشهد يستمع داخلياً إلى موسيقاه قبل أن يضعها الموسيقى الذى يتعاون معه، لذلك كان شديد الصلة والتقارب مع مختلف الموسيقيين الذين صنعوا موسيقى أفلامه ؛إذ كان يشاركهم فى رؤياهم الموسيقية وكثيراً ما كان يوحى إليهم ببعض النغمات.

وفى فيلم المصير رغم سوداوية الموضوع وجدية التعامل مع فيلسوف كابن رشد استطا ع يوسف شاهين أن يُدخِل الموسيقى كعنصر درامى توجه الحياة السياسية وأحياناً تُغير من مصير واتجاه الأبطال كما فى أغنيته الشهيرة (على صوتك).

ورؤية شاهين الموسيقية ملتصقة تماماً برؤيته الدرامية لا تنفصل عنها لذلك كان شديد التردد وشديد التدخل فى كل التفاصيل مع الموسيقيين الذين يكتبون موسيقى أفلامه مما كان يدعو فى بعض الأحيان إلى نوع من الصدام معهم ولكن كان رأى شاهين هو المسيطر دائماً والغالب.

ويضيف الأستاذ / رفيق : فكرة التناقض الموسيقى يلجأ شاهين إليها أحياناً، كما يبدو جلياً فى التناقض بين تتر فيلم (اليوم السادس) وموسيقاه الداخلية بعد ذلك، وهذا يعنى فى رأيى التسلل من العام إلى الخاص بمعنى أن يهيئنا إلى حدث كبير يمس مصر كلها ثم ينتقل بنا إلى حالة إنسانية خاصة تتعلق ببطلة الفيلم باجتياز النيل مع وحيدها، وأعتقد أن هذا التمازج بين الدراما والموسيقى كان يعطى أفلامه قوة درامية إضافية، ولكن عندما اتجه ليقدم الموسيقى بشكل أقوى من الدراما كما فى فيلم (سكوت ح نصور) أفلت الزمام قليلاً من يده، رغم وجود عدد من الاستعراضات الجيدة التى قام بإخراجها والتى عندما نراها وحدها نشعر بِنَفَس مخرجها ولكنها تبدو مضافة أو فى غير محلها ضمن التتابع الدرامى للفيلم".

وسألنا الناقد الأستاذ رفيق عن سبب تعدد الموسيقيين الذين تعاونوا مع شاهين فأجاب قائلاً : "إن سبب لجوء شاهين إلى أكثر من مؤلف موسيقى لوضع موسيقى أفلامه دون اللجوء إلى موسيقار واحد مهما كانت النتيجة الرائعة التى حققها معه فى أحد أفلامه فذلك يعود فى رأيى الشخصى إلى أن شاهين يرى أنه هو مصدر الوحى الموسيقى وأنه يمكن أن يوحى بالموسيقى التى يرغبها إلى الموسيقار الملائم دون التقيد برؤية موسيقى واحد يجبره على أن ينتمى إلى عالمه عوضاً إلى أن ينتمى هو إليه".

ونحن نرى فى النهاية أن يوسف شاهين مخرج عبقرى وقيمة فنية كبيرة وأنه دائماً وأبداً يعمل لصالح فنه وحتى تدخلاته الفنية فى كل تفاصيل العمل فأرى فى كثير من الأحيان التى صادفتنى فى تلك الدراسة أن رأيه دائماً كان أصوب فنياً ويخلق حالة حسية جمالية فى أعماله السينمائية التى هى علامة مهمة من علامات السينما المصرية والعربية بل والعالمية أيضاً والتى ظل يمدها بعطائه حتى وافته المنية فى السابع والعشرين من شهر يوليو عام ٢٠٠٨ بعد رحلة عمل طويلة فى المجال السينمائى تقترب من الستين عاماً زاخرة بالأنوا ع العديدة من الأفلام السينمائية.

أفلام يوسف شاهين :

١-الأفلام الروائية :

بابا أمين ١٩٥٠ ألحان محمود الشريف

ابن النيل ١٩٥١ إبراهيم حجاج

المهرج الكبير ١٩٥٢ الأغانى (إبراهيم حسين، حسين جنيد، إبراهيم حجاج)

سيدة القطار ١٩٥٢ إبراهيم حجاج

نساء بلا رجال ١٩٥٣ الأغانى (حسن أبوزيد، على فرج، إبراهيم حجاج)

صراع فى الوادى ١٩٥٤ فؤاد الظاهرى

شيطان الصحراء ١٩٥٤ فؤاد الظاهرى

صراع فى الميناء ١٩٥٥فؤاد الظاهرى

انت حبيبى ١٩٥٧ فريد الاطرش

ودعت حبك ١٩٥٧ فريد الاطرش

باب الحديد ١٩٥٨ فؤاد الظاهرى

جميلة أبو حريد ١٩٥٨

حب إلى الابد ١٩٥٩

بين ايديك ١٩٦٠
نداء العشاق ١٩٦١ فؤاد الظاهرى
رجل فى حياتى ١٩٦١
الناصر صلاح الدين ١٩٦٣ فرانسيسكو لافانينو، احمد سعد الدين
فجريوم جديد ١٩٦٥ انجلو فرانكد
بياع الخواتم ١٩٦٥ الاخوان رحبانى
رمال من ذهب ١٩٦٦ على إسماعيل
الناس والنيل ١٩٦٨ خاتشاتوريان
الأرض ١٩٦٩ على إسماعيل
الاختيار ١٩٧٠ على إسماعيل
العصفور ١٩٧٣ على إسماعيل
عودة الابن الضال ١٩٧٦ أبو زيد حسن
إسكندرية ليه؟ ١٩٧٨ فؤاد الظاهرى
حدوتة مصرية ١٩٨٢ جمال سلامة
وداعاً بونابارت ١٩٨٤
اليوم السادس ١٩٨٦ عمر خيرت
إسكندرية كمان وكمان ١٩٩٠ محمد نوح
المهاجر ١٩٩٤ محمد نوح
المصير ١٩٩٧ كمال الطويل، يحيى الموجى
الآخر ١٩٩٩ كمال الطويل، أغنية آدم وحنان صلاح الشرنوبى
سكوت ح نصور ٢٠٠١ عمر خيرت
إسكندرية نيويورك ٢٠٠٤ فاروق الشرنوبى، يحيى الموجى
هى فوضى ٢٠٠٧ ياسر عبد الرحمن
٢–الأفلام التسجيلية :
عيد الميرون ١٩٦٧
سلوى ١٩٧٢
انطلاق ١٩٧٣
القاهرة منورة بأهلها ١٩٩٠

كلها خطوة ١٩٩٨

١١سبتمبر ٢٠٠٢

كما قدم شاهين مسرحية واحدة وهى "كاليجولا" لـ (ألبير كامو) حيث عرض عليه (جاك لاسال) مدير مسرح "الكوميدى فرانسيز" فى باريس إخراج مسرحية يقع عليها اختياره وبالفعل اختار شاهين تلك المسرحية التى حققت نجاحاً مذهلاً فى باريس.

مؤلفو موسيقى الأفلام المختارة :

أولاً : إبراهيم حجاج :

ولد إبراهيم حجاج بالقاهرة فى حى بولاق عام ١٩١٦، والتحق بمعهد فؤاد الأول للموسيقى العربية عام ١٩٣٠ وتعلم عزف آلة الكمان على الأستاذ الأرمينى "أرميناك" ودرس العلوم الموسيقية على الأستاذ اليونانى "كوستاكى" ودرس الكتابة الأوركسترالية على الأستاذ الإيطالى " فورتوناتو كانتونى" الذى شجعه على التأليف الموسيقى والتوزيع الأوركسترإلى وقيادة الأوركسترا، كما درس الموسيقى العربية على كل من "درويش الحريرى" و "صفر على"، وتخرج من المعهد عام ١٩٣٥ وعُين مدرساً للموسيقى فى وزارة المعارف عام ١٩٣٦ واستمر لمدة عامين فقط ثم قام بتدريس مواد الموسيقى فى معهد الاتحاد الموسيقى الأهلى بعابدين.

وقد تولى إبراهيم حجاج إنشاء وقيادة أوركسترا الفرقة القومية للفنون الشعبية منذ إنشائها وكتب العديد من المؤلفات الموسيقية البحتة نذكر منها : نزهة – رقصة شرقية – وادى الأحلام – جمال الريف – النيل الخالد – غرام فنان – مهرجان الربيع – ابن النيل – القافلة – رقصة الجوارى – أطلال، وفى عام ١٩٤٢ كتب التوزيع الموسيقى لأغانى فيلم "عايدة" لأم كلثوم، ثم انتدب للتدريس فى معهد فؤاد الأول للموسيقى العربية عام ١٩٤٦، وفى العام التالى ألف كتابه الأول "النظريات الموسيقية" حيث اتسعت ثقافته الموسيقية من شدة اهتمامه بالاطلاع على المدونات الموسيقية الغربية والاستماع إلى تلك الموسيقى، عمل حجاج كقائد لفرقة الموسيقى العربية للإذاعة عام ١٩٥١ والتى أسسها مدحت عاصم (١٩٠٦–١٩٨٦) ومن خلال تلك الفرقة قام بتسجيل الكثير من المؤلفات الموسيقية التقليدية مثل البشارف والسماعيات، وفى هذه الأثناء كان يستعين بهذه الفرقة لاحتوائها على آلات النفخ الخشبية والنحاسية فى التوزيع الموسيقى للكثير من البرامج الغنائية الإذاعية.

بعد ذلك تولى إنشاء وقيادة الفرقة القومية للفنون الشعبية وتأليف الكثير من الموسيقى الخاصة لهذه العروض بين عامى ١٩٥٨ و١٩٦١، كما قام بتأليف أعمال موسيقية للفيولينة

والأوركسترا مثل : "فانتازيا"و"غرام فنان" واللذين أهداهما لأخيه الأصغر عازف الكمان الأول (رائد) أوركسترا القاهرة السيمفونى (محمد حجاج)، أيضاً كتب الموسيقى للكثير من الأفلام الروائية المصرية منها :ابن النيل –سيدة القطار–البوسطجى –البيت الكبير– الآنسة حنفى –ملائكة من جهنم –أولاد الشوارع –بنت الشيخ– أسير الظلام–زينب – إدينى عقلك –نساء بلا رجال –وعد–الملاك الصغير–العملاق–حب فى الظلام –النداهة – وجوه للحب –المقامر–زائر الفجر–عيون لا تنام–قطار الليل–عفريت سماره–زوجتى والكلب، كما كتب موسيقى لبعض الأعمال التليفزيونية مثل : السور–سالومى–رجل اسمه عباس – الزيارة، وموسيقى لبعض المسرحيات منها :عشرة ملوكى –الحرافيش– يا ليل يا عين–دنيا البيانولا– عروسة النيل، وموسيقى بعض البرامج الإذاعية منها :الأيام–البحث عن الذات– فارس بنى حمدان –العباسة–المصير، كما ألف مجموعة مقطوعات موسيقية للإذاعة منها: نزهة–رقصة شرقية–أشجار عالية–مجيدة –غرناطة –رومانس– فى حديقة الحيوان–جمال الريف– وادى الأحلام–الشباب والمرح–متتابعات أطياف المساء–مهرجان الربيع.

وقد حصل على العديد من الجوائز عن تأليف الموسيقى للأفلام مثل : "البوسطجى"، "الأحدب"، "زائر الفجر".

وفى العاشر من نوفمبر عام ١٩٨٧ رحل إبراهيم حجاج عن عالمنا عن عمر يناهز واحد وسبعين عاماً.

ثانياً : فؤاد الظاهرى :

ولد فى الخامس عشر من أكتوبر عام ١٩١٦وتخرج من مدرسة الفرير وحصل على شهادة الكفاءة وشجعه على دراسة آلة الكمان الأستاذ الفلسطينى الأصل "قسطندى الخورى"بعدها التحق بمعهد فؤاد الأول للموسيقى العربية حيث درس آلة الكمان على الأستاذ البولندى الأصل "اليكساندر كونتروفيتش"، والهارمونى على "كوستاكى" وبعد تخرجه عُين مدرساً للأناشيد بوزارة المعارف، كما اشترك فى الكورال والأوركسترا بكنيسة (سان جوزيف) بقيادة "ميناتو" والتى تقدم أعمال المؤلفين العالميين. وكان قائداً لكورال فرقة أوبرا أنشأتها مدرسة الآباء اليسوعيين فى عام ١٩٤٠، كما كون فرقة موسيقية من الهواة وطلبة المعاهد الموسيقية واشترك معهم كعازف فيولينة، وفى عام ١٩٤٦ عمل كأستاذ للغناء الجماعى بمعهد الفنون المسرحية وقام بتسجيل بعض الأعمال الشهيرة لإذاعة الشرق الأدنى فى عام ١٩٤٧وفى العام التالى ١٩٤٨ عمل أستاذاً لآلة الكمان بمعهد فؤاد الأول للموسيقى العربية.

وقد سجل أول عمل من مؤلفاته للإذاعة المصرية "متتالية مصرية" عام ١٩٥٠، وبعدها عمل قائداً لفرقة الفجر للموسيقى العربية، كما أشرف على فرقة الإذاعة للوتريات ثم كتب كونشيرتو القانون والأوركسترا عام ١٩٥٠ المكون من حركتين فقط وقدمه عازف القانون القدير (عبد الفتاح منسى)، وأضاف الظاهرى حركة ثالثة لهذا الكونشيرتو عام ١٩٦٤ وقدمه الفنان (سيد رجب).

أما بعد عمل الفنان محمد حسن الشجاعى مراقباً للموسيقى والغناء فى الإذاعة المصرية عام ١٩٥٢وتشجيعه للموسيقيين بتقديم أعمالهم قدم فؤاد الظاهرى الكثير من المؤلفات منها: صور موسيقية– أصداء موسيقية– فانتازيا اندلسية– قافلة الحجاج– الأرض الثائرة – أسطورة وفاء النيل– أسطورة ايزيس واوزوريس– نداء الحرية–ليإلى شهرزاد– السندباد.

أيضاً قام الظاهرى بالتوزيع الموسيقى لكثير من الملحنين الموسيقيين أمثال : سيد درويش، زكريا أحمد، داوود حسنى، محمد القصبجى، محمد الموجى، سيد مكاوى، كمال الطويل، فريد الأطرش، محمد عبد الوهاب، رياض السنباطى، محمود الشريف.

وكتب الموسيقى لبعض المسرحيات التليفزيونية مثل : العش الهادئ– قرية ظالمة –خان الخليلى – الناس والبحر، كما ألف الموسيقى للكثير من المسلسلات التليفزيونية منها : العسل المر– ابن الحتة –البحر الأحمر– تاجر البندقية– العمالقة –الاعتراف، ومن مؤلفاته للمسرح القومى موسيقى المسرحيات الآتية : سليمان الحلبى–رجل عجوز – طيور الحب– بير السلم، كما أثرى الأفلام الروائية بموسيقاه لحوالى ما يزيد عن ثلاثمائة وخمسين فيلماً منها: صراع فى الوادى– صراع فى الميناء– نداء العشاق– شيطان الصحراء– باب الحديد –إسكندرية ليه– شباب امرأة– شىءمن العذاب– القاهرة ٣٠– فجر الإسلام – السقا مات – بين السماء والأرض– مال ونساء –خللى بالك من زوزو– حب وكبرياء –هى والرجال –أميرة حبى أنا –لا تتركنى وحدى– بمبة كشر–الزوجة الثانية – لوعة الحب– السكرية –واحد فى المليون –الوحش داخل الإنسان –امواج بلا شاطئ –النمروود –السبع بنات –حب وإعدام –على من تطلق الرصاص –صوت من الماضى –الحفيد– الحب الضائع –هارب من الأيام –ليلة رهيبة –الضحايا –فى بيتنا رجل –سواق نصف الليل –إسماعيل يس فى الجيش –إسماعيل يس فى البوليس –عظماء الإسلام –كرامة زوجتى –صاحب الجلالة –أذكياء ولكن أغبياء –حياتى.

وقد حصل فؤاد الظاهرى على العديد من الجوائز على الأفلام التالية :

- جائزة عن فيلم موسيقى "رد قلبى" من مؤسسة دعم السينما عام ١٩٥٩.
- جائزة عن فيلم موسيقى "الزوجة الثانية".
- جائزة عن فيلم موسيقى "أميرة حبى أنا" عام ١٩٧٥.
- جائزة عن موسيقى فيلم "طائر الليل الحزين" عام ١٩٧٧.
- جائزة عن موسيقى فيلم "الرجل الذى فقد ذاكرته مرتين" ١٩٨٣.

وتوفى فؤاد الظاهرى عام ١٩٨٨ وهو فى الثانية والسبعين من العمر تاركاً لنا ثروة موسيقية نتيجة عطائه الطويل فى مشواره الفنى.

ثالثاً : على إسماعيل :



ولد على إسماعيل فى ٢٨ ديسمبر ١٩٢٢ وتوفى فى ١٦ يونيو ١٩٧٤وهو موسيقار مصرى شهير تميز بالتأليف والتوزيع الموسيقى، له الكثير من الأعمال فى الإذاعة والسينما والمسرح وفرقة رضا للفنون الشعبية. كما وضع الموسيقى لأكثر من ٣٥٠ فيلماً سينمائياً مصرياً بالإضافة إلى العديد من الأغانى الوطنية وتدرج على إسماعيل فى التعليم حتى حصل على دبلوم مدرسة الصناعات البحرية من السويس وكان بحكم الموهبة والنشأة يتمتع بأذن موسيقية حساسة ودرس الموسيقى الغربية على يد الأستاذ (برنتى) والتحق بالمعهد العالى للموسيقى المسرحية بقسم الآلات إلى جانب عمله كموسيقى مجند بالجيش وكان والده إسماعيل خليفة مدرساً للموسيقى فى البداية وبعد ذلك قائداً لفرقة الموسيقى الملكية. تميز على إسماعيل فى العزف على الآلات النحاسية التى أتقنها من والده الذى كان قائداً لفرقة الموسيقى الملكية، كما كان على إسماعيل زميلاً للمطرب عبد الحليم حافظ فى معهد الموسيقى الذى كان يسمى آنذاك " معهد فؤاد الأول" وكانت الدفعة تشمل أسماء لمعت فى عالم الموسيقى بعد ذلك مثل : كمال الطويل وأحمد فؤاد حسن وفايدة كامل، وعمل على إسماعيل فى فرقة محمد عبد الوهاب، كما أصبح رئيسا لفرقة الأختين رتيبة وإنصاف رشدى وكان يعزف على آلتى الساكسفون والكلارينيت فى الملاهى الليلية فى عدة فرق منها فرقة (ببا عزالدين) و(إحسان عبده)، أيضاً شجعه محمد حسن الشجاعى الذى كان يشغل منصب مستشار الموسيقى فى الإذاعة المصرية فى ذلك الوقت، حيث كان صديقاً لوالده واشترك فى برامج كثيرة مثل (صواريخ) مع المأمون أبوشوشة، كما سمح له الشجاعى بتكوين فرقة كاملة بالإذاعة ولحن غنائيات راقصة مثل أغانى (يا مغرمين)، و(حبيبى فى عنيه) لعبد الحليم حافظ.

وعندما كون الأخوان رضا (على رضا ومحمود رضا) فرقة رضا للفنون الشعبية كان على إسماعيل هو رئيس الفرقة الموسيقية ومؤلف موسيقى كل الرقصات والتابلوهات الاستعراضية وطاف معهم أغلب دول العالم وهو أهم إنجازاته الموسيقية ومنها: رنة الخلخال –رقصات صعيدية –وفاء النيل –خان الخليلى –الناى السحرى –على بابا والأربعين حرامى –الدبكة –سيوه –العتبة جزاز–الحجالة، وذلك بجانب جميع أغانى فيلمى :غرام فى الكرنك وأجازة نصف السنة، وابتكر على إسماعيل فكرة (فرقة الثلاثى المرح) وقدم لهم أغنياتهم الشهيرة (العتبة جزاز – يا أسمر يا سكر – مانتاش خيالى يا وله – وغيرها)، كما وضع الموسيقى لأكثر من مائتين وخمسين فيلماً سينمائياً مصرياً منها : الأيدى الناعمة –السفيرة عزيزة –الحقيقة العارية–عاشور قلب الأسد –شفيقة القبطية – حرامى الورقة –أبى فوق الشجرة –مراتى مدير عام –صغيرة على الحب –السفيرة عزيزة –صاحب الجلالة –عائلة زيزى –خلف البنات –الإخوة الأعداء–هى والرجال –حسن ونعيمة –معبودة الجماهير–البنات والصيف – بين القصرين–العصفور–الاختيار–حكايتى مع الزمان –الأرض.

كما لحن العديد من الأغانى الوطنية مثل: دع سمائى فسمائى محرقة –اضرب – أحلف بسماها وبترابها –رايات النصر–أم البطل، أيضاً قاد الفرقة الموسيقية للأغانى الوطنية الرائعة لعبد الحليم حافظ وكمال الطويل فى أعياد الثورة مثل (المسئولية، صورة، مطالب شعب) وقدم الكثير من المونولوجات الغنائية لكل نجوم فن المونولوج فى ذلك الوقت وأبرزهم : محمود شكوكو وسعاد وجدى وسعاد أحمد وثريا حلمى مثل: (عيب اعمل معروف)، كما كتب الموسيقى لبعض الأفلام التسجيلية منها : اللونابارك –فن العرائس – نفرتيتى، وبعض المسرحيات منها :النار والزيتون –قصة فى الحى الغربى –كباريه–افتح يا سمسم.

وقد حصل على إسماعيل على جوائز عديدة أهمها :

– وسام العلوم والفنون عام ١٩٦١.
– الجائزة الأولى عن موسيقى فيلم (أجازة نصف السنة) عام١٩٦٤.
– وسام من جلالة الملك حسين ملك الأردن عام ١٩٦٦.
– شهادة تقدير من المهرجان العالمى التاسع بصوفيا عام ١٩٦٨.
– جائزة المهرجان القومى الأول للأفلام الروائية عام١٩٧١.
– جائزة عن موسيقى فيلم (الأرض).

- جائزة مهرجان جمعية الفيلم عن موسيقى فيلم (العصفور) عام ١٩٧٣.
- الجائزة الأولى عن موسيقى فيلم (حكايتى مع الزمان) عام١٩٧٣.
- جائزة الدولة التشجيعية لاسمه عام ١٩٧٥.
- جائزة تقديريه من جمعية (نقاد وكتاب السينما) فى مصر عن مجموعة الموسيقى التى كتبها للأفلام وقد منحت لاسمه عام ١٩٧٥.
- كما كرمه الرئيس أنور السادات بافتتاح متحف فى منزله يوم ١٣ يونيو ١٩٧٥.

رابعاً : جمال سلامة :



هو مؤلف موسيقى وملحن مصرى صاغ العديد من الأعمال الموسيقية الكلاسيكية والشرقية فى مجال عديدة منها الأوركسترا والمسرح والسينما والتليفزيون والإذاعة، ولد بالإسكندرية فى الخامس من أكتوبر عام ١٩٤٥، حيث نشأ فى عائلة فنية فوالده حافظ أحمد سلامة كان مؤلفاً موسيقياً، وأخوه فاروق سلامه الملحن والعازف لآلة الأكورديون بفرقة سيدة الغناء العربى أم كلثوم، ودرس جمال سلامة الموسيقى منذ الصغر بالفصول الموسيقية التابعة لوزارة التربية والتعليم التى أنشأتها فى مدرسة حلوان الإعدادية والثانوية وتخصص فى آلة البيانو وحصل على تقدير ممتاز أثناء الدراسة، ثم التحق بالكونسيرفتوار بالقاهرة بأكاديمية الفنون بعد إنشائه عام ١٩٦٢ تخصص بيانو على نخبة ممتازة من أفضل الأساتذة المصريين والأجانب منهم الفرنسية كليمانس بلان ومليتا لوركوفيتش اليوغوسلافية ثم ظهرت موهبته فى مجال التأليف الموسيقى فطلبت منه الدكتورة سمحة الخولى الإنتقال إلى قسم التأليف والنظريات بالكونسيرفتوار وتتلمذ على جمال عبد الرحيم رائد التأليف الموسيقى الحديث فى مصر وعواطف عبد الكريم وسمحه الخولى وكان لهم الفضل الكبير فى إلمامه بالعلوم الموسيقية العالمية كذلك درس الموسيقى العربية على يد إبراهيم شفيق وحورية عزمى وأتقن غناء الموشحات ومعرفته بالمقامات الشرقية تحت إشراف الملحن الكبير رياض السنباطى، وتخرج عام ١٩٧٢ وقدم له أوركسترا القاهرة السيمفونى سيمفونية "مصر الحديثة" فى حفل التخرج بمسرح سيد درويش بأكاديمية الفنون، ثم عُين معيداً بالكونسيرفتوار عام ١٩٧٢.

بعد ذلك حصل على منحة دراسية فى كونسرفتوار تشايكوفسكى بموسكو وحصل هناك على أعلى شهادة فى التأليف الموسيقى المعادلة لدرجة الدكتوراه حيث تتلمذ على المؤلف الموسيقى آرام خاتشاتوريان من عام ١٩٧٣ إلى ١٩٧٦ بتقدير ممتاز، أثناء تلك الفترة ألف عدة أعمال لموسيقى الحجرة وهى: ٢ سويت لآلة البيانو و٢ سويت للفيولينة والبيانو و٢ سويت للتشيللو والبيانو وقد قدمت هذه الأعمال فى مسابقة تشايكوفسكى عام ١٩٧٥ للعازفين رمزى يسى بيانو و حسن شرارة فيولينة و مصطفى ناجى تشيللو.

كما تقلد بعض الوظائف بالانتداب منها :

- مستشار فنى للمايسترو عبد الحليم نويرة قائد فرقة الموسيقى العربية عام ١٩٧٢ .
- مايسترو لقيادة الفرقة القومية للفنون الشعبية من عام ١٩٨٢ إلى عام ١٩٨٦ .
- مستشار فنى لرئيس دار الأوبرا المصرية منذ عام ١٩٩٩.
- وكيل أول النقابة العامة للمهن الموسيقية بمصر .

كما اشترك جمال سلامة فى الكثير من اللجان الفنية منها :

أ- عضو لجنة الموسيقى بالمجلس الأعلى للثقافة منذ عام ١٩٨٢ إلى عام ٢٠٠٦ .

ب- عضو لجنة مهرجان ومؤتمر الموسيقى العربية بدار الأوبرا المصرية منذ المهرجان الأول عام ١٩٩١ إلى عام ٢٠٠٦.

ج- عضو لجنة الاستماع باتحاد الإذاعة والتلفزيون منذ عام ٢٠٠٣ وإلى الآن.

د- عضو لجنة مهرجان المسرح المصرى عام ٢٠٠٧.

هـ عضو مهرجان الإعلام عام ٢٠٠٨ .

أيضاً شارك فى الكثير من المؤتمرات والمهرجانات كمؤلف موسيقى ومؤلف لموسيقى الأفلام ومايسترو للفرقة القومية للفنون الشعبية منها :

١- مهرجان براغ للموسيقى السيمفونية سنة ١٩٧١ بتشيكوسلوفاكيا.

٢- مهرجان الموسيقى الشعبية والرقصات بفرنسا عام ١٩٨٥ وكندا ١٩٨٦ والصين ١٩٨٧.

٣- مهرجان نطوان السينمائى بالمغرب ١٩٩٥.

٤- مهرجان الموسيقى العربية بتونس ١٩٩٦.

٥- عضو بلجنة مهرجان الفيديو كليب المصرى ٢٠٠٥.

مؤلفاته الموسيقية :

مقطوعة ذكريات عام١٩٧١ للأوركسترا السيمفونى.

سيمفونية مصر الحديثة عام١٩٧٢ للأوركسترا السيمفونى.

فوجا للأوركسترا السيمفونى عام ١٩٧٣.

افتتاحية السلام للأوركسترا السيمفونى عام ١٩٧٣.

مقطوعة الإمام الأعظم أبو حنيفة النعمان عام ١٩٩٤.

مقطوعة مناجاة للفلوت والأوركسترا السيمفونى عام ١٩٩٤.

مقطوعة حبك للفلوت والأوركسترا السيمفونى ١٩٩٨.

مقطوعة طغاة العالم للفلوت مع الأوركسترا السيمفونى عام ١٩٩٩.

كما قدم موسيقى لأكثر من ألف فيلم بدءاً من عام ١٩٧٠ إلى عام ٢٠٠٩ من أشهرها : حمام الملاطيلى – أريد حلاً – الكرنك – العذاب أمرأة –حبيبى دائما –أفواه وأرانب –رحلة النسيان –مهمة فى تل أبيب –قضية سميحة بدران –لا تبكى يا حبيب العمر–حدوتة مصرية.

وأيضاً قدم موسيقى وأغانى بعض المسلسلات والتى تصل لأكثر من مائتى مسلسل منها :

هى والمستحيل، أحلام ألفتى الطائر، ذئاب الجبل، محمد رسول الله، لا إله الا الله، ألفرسان، مصر المحروسة، قلب امرأة .

وفى مجال المسرح قدم حوالى مائة مسرحية أشهرها :

أقوى من الزمن، السلطان الحائر، المليم بأربعة، البغبغان، عطية الإرهابية، الخنزير، باحبك يا مجرم، كفاح طيبة .

وأيضاً لحن الكثير من الأغانى منها :

أغانى دينية : لا إله إلا الله، محمد رسول الله، الله أكبر كبيرا، نبينا هادينا، على هامش السيرة، ولد الهدى، اللهم لا اعتراض، استيقظى يا أمتى .

وأغانى وطنية : مصر اليوم فى عيد، بلدى، المصريين أهمه، الله على المستقبل.

وأغانى للأطفال منها : أهلاً بالعيد، فتحى يا ورده، بكره نكبر يا أمى والكثير من أعياد الطفولة لمدة عشر سنوات بدءاً من عام ١٩٨٠ .

وأغانى عاطفية : ساعات ساعات، وقال جانى بعد يومين، المدن، مش حاتنازل عنك أبداً، وواحشنى بصحيح.

أغانى للبلاد العربية : لها قيمتها الفنية والوطنية لهذه البلدان منها لبنان والأردن وتونس وسلطنة عمان.

وحصل جمال سلامة على العديد من الجوائز والأوسمة منها :

– جائزة عيد الفن لعام ١٩٧٧.

–العديد من الجوائز فى مجال موسيقى الأفلام والمهرجانات السينمائية منذ عام ١٩٧٠ وإلى عام ١٩٨٥منها :

العذاب امرأة– رحلة العمر–الكرنك–أهل القمة–أريد حلاً– حمام الملاطيلى–مهمة فى تل أبيب– خلى بالك من جيرانك–المذنبون–هدى ومعالى الوزير–عماشة فى الأدغال.

– جائزة الدولة التشجيعية فى الفنون من المجلس الأعلى للثقافة عام ١٩٨١.

– جائزة الدولة التقديريه فى الفنون من المجلس الأعلى للثقافة لعام ٢٠٠٨.

خامساً : عمر خيرت :

ولد عمر خيرت فى القاهرة عام ١٩٤٨ فى أسرة فنية. حيث أن والده مهندس معمارى وعازف ماهر لآلة البيانو أيضاً عمه الموسيقار المهندس أبو بكر خيرت الذى وضع التصميم المعمارى لأكاديمية الفنون وأسس معهد الكونسيرفتوار وكان أول عميداً له، وقد تعلم البيانو فى سن الخامسة وتتلمذ على الأستاذ الإيطالى "كارو" عام ١٩٥٩ عند التحاقه بالمعهد، وبجانب الكونسيرفتوار راسل خيرت كلية ترينيتى فى لندن حتى حصل منها على الدبلومة.

كما اهتم بموسيقى البوب والجاز وعزف على آلة الدرامز فى إحدى أكبر الفرق الموسيقية المصرية (Les Petits Chants) التى كونها وجدى فرانسيس عازف البيز جيتار وضمت الفرقة أيضاً عزت أبوعوف على الأورج وعمر خورشيد على الجيتار.

منذ عام ١٩٧٩ بدأ مشواره الفنى بالتأليف حينما لاقت موسيقى فيلم "ليلة القبض على فاطمة" استحساناً لدى الجمهور والنقاد وأعيد إنتاج تلك الموسيقى لطرحها على شرائط الكاسيت فى الأسواق وبالتالى كان ذلك أول مرة فى صناعة السينما المصرية يُعاد إنتاج الموسيقى الخاصة بالفيلم لسماع الموسيقى وحدها، وفى خلال فترة وجيزة أصبح عمر خيرت من أهم مؤلفى موسيقى الأفلام فى مصر حيث قدم الموسيقى للعديد من الأفلام منها:

ليلة القبض على فاطمة– الجزيرة – سكوت ح نصور– النوم فى العسل –الإرهابى– تيمور وشفيقة– السفارة فى العمارة– اليوم السادس– الرهينة– حب البنات– مافيا– النعامة والطاووس– زمن الممنوع– قط الصحراء– عفواً أيها القانون– أيام التحدى– قضية عم احمد– بحر الأوهام–الخادمة– وصمة عار–لعدم كفاية الأدلة –الوحل– صراع الأحفاد.

كما ألف موسيقى الأفلام التسجيلية للقصور الملكية مثل : قصر الطاهرة وقصر التين وغيرها من الأفلام، وأيضاً فى مجال المسلسلات التليفزيونية الكثير منها :

عندما تثور النساء– وجه القمر– نساء صعاليك– البخيل وأنا– يا رجال العالم اتحدوا– الإمبراطور– مسألة مبدأ– ضمير أبلة حكمت– عصر الفرسان–صابر يا عم صابر– غوايش–العميل ١٠٠١ – الهروب من السجن– موعد مع القدر–الشرا ع المكسور– سنوات الحب والشقاء.

وكتب للمسرحيات :

كارمن–كعب عالى.

وقد تعاون خيرت مع الكثير من المطربين فى تلحين أغانيهم أمثال : أنغام، على الحجار، حنان ماضى، لطيفة وغيرهم، كما ألف العديد من الأعمال الموسيقية للمهرجانات منها :

– مهرجان قرطاج بتونس عام ١٩٩٨.

– موسيقى أوبريت الشيخ زايد بالإمارات عام ٢٠٠٠.

– أوبريت روح أكتوبر عام ٢٠٠٠.

– مهرجان جرش ٢٠٠٣.

– افتتاح دورة الألعاب الأسيوية بالدوحة عام ٢٠٠٦.

– افتتاح دورة الألعاب العربية بالقاهرة عام ٢٠٠٧.

– قرعة كأس العالم للشباب بالأقصر عام ٢٠٠٩.

وقد حصل عمر خيرت على العديد من الجوائز وشهادات التقدير المصرية والعربية عن موسيقاه مثل:

– موسيقى فيلم الهروب من الخانكة من الجمعية المصرية لفن السينما عام ١٩٨٨ مع شهادة تقدير.

– موسيقى فيلم البحث عن توت عنخ أمون من اتحاد الإذاعة والتليفزيون عام ١٩٩٧.

– موسيقى فيلم النوم فى العسل من الجمعية المصرية للسينما المصرية عام ١٩٩٧.

– موسيقى فيلم النعامة والطاووس من مهرجان الإسكندرية الدولى للسينما السابع عشر عام ٢٠٠١.

– تكريم من مهرجان القاهرة الدولى السابع للأغنية عام ٢٠٠١.

– جائزة أوسكار الشرق الأوسط عام ٢٠٠١ عن أحسن أغنية "المصرى" من فيلم سكوت ح نصور.

– جائزة أحسن موسيقى من مهرجان تبسة الدولى بالجزائر عام ٢٠٠١ عن موسيقى فيلم أولى ثانوى.

– جائزة أوسكار السينما المصرية من جمعية فن السينما عام ٢٠٠٣ عن موسيقى فيلم مافيا.

– جائزة أوسكار السينما المصرية من جمعية فن السينما عام ٢٠٠٥ عن موسيقى فيلم السفارة فى العمارة.

– استفتاء الجمهور لأحسن موسيقى عام ٢٠٠٥ عن موسيقى مسلسل العميل ١٠٠١.

– جائزة مهرجان القاهرة السينمائى الدولى الثلاثون عام ٢٠٠٦.

– جائزة ألفارس الذهبى لأفضل موسيقى عام ٢٠٠٧.

– جائزة مهرجان الفيوم الدولى لسينما الشباب عام ٢٠٠٧.

– جائزة أوسكار السينما عام ٢٠٠٨ عن موسيقى فيلم الجزيرة.

– جائزة الإبدا ع الفنى عام ٢٠٠٨.

– المهرجان القومى للسينما المصرية عام ٢٠٠٨.

– تكريم مهرجان موسيقى الجاز عام ٢٠١٠.

– المهرجان القومى السينما المصرية للأفلام الروائية الطويلة جائزة أحسن موسيقى عن موسيقى فيلم ولاد العم عام ٢٠١٠.

– مهرجان جمعية الفيلم للسينما المصرية جائزة أحسن موسيقى عن فيلم ولاد العم عام ٢٠١٠.

– جائزة مهرجان الإسكندرية السينمائى الدولى السادس والعشرين لدول البحر المتوسط جائزة أفضل موسيقى لفيلمى عسل أسود وولاد العم عام ٢٠١٠.

– جائزة مهرجان القاهرة للإعلام العربى عن مسلسل الجماعة عام ٢٠١٠.

الباب الثانى:

التحليل الموسيقى

الفصل الأول
التحليل الموسيقى للأفلام

أفلام إبراهيم حجاج :

فيلم "ابن النيل" عام ١٩٥١

عن مسرحية "جرانت مارشال" (ابن النهر River Boy)

بطولة : شكرى سرحان – فاتن حمامة – يحيى شاهين – محمود المليجى – فردوس محمد – سميحة توفيق– عمر الحريرى

سيناريو : نيروز عبد الملك – يوسف شاهين – تصوير : الفيزى اورفانيللى إنتاج : مارى كوينى –مونتاج : كمال أبو العلا

موسيقى الفيلم : إبراهيم حجاج

هو فيلم اجتماعى واقعى يتناول قضية الاغتراب فى صورة الفلاح المصرى شكرى سرحان (حميدة) الذى يعيش فى قريته الصغيرة ويرى السفر إلى القاهرة هو حلمه الذى يريد تحقيقه منذ الصغر لما فى القاهرة من الكثير من الأشياء الجميلة كما كانت تحكى له أمه وبالتالى ظل هذا شغله الشاغل لتحقيقه، وأعجبت به ابنة خالته فاتن حمامة (زبيدة) بعد أن أنقذ بقرة أحد الفلاحين فى القرية وحاولت جذب انتباهه لها وبالفعل ذهبا معاً فى مركب فى النيل ووقعا فى الخطيئة وعرضت زبيدة على حميدة أن يتزوجها لكنه رفض بشدة فأفشت زبيدة سرهم إلى أخيه الأكبر شكرى سرحان (إبراهيم) الذى هو بمثابة

والده والعائل له وبالفعل أجبر أخوه على الزواج من زبيدة فينشب خلاف شديد بينهما وتندلع الحريق بالمنزل مما يكون له الأثر على إنهاء الخلاف ويتزوج حميدة من زبيدة ولكنه يعاملها معاملة سيئة وقاسية ويحاول السفر إلى القاهرة وبعد أن يركب القطار وهى تجرى وراءه وتقع يرى قطار آخر قادم فينزل مهرولاً وينقذها وتلد ابنه سالم ويعتقدوا أنها توفت أثناء الولادة ويتأثر حميدة ويذهب على القاهرة ويندهش لكل ما فيها من اختلافات بينها وبين القرية البسيطة من ميادين وأبنية وغيرها، ويذهب إلى ملهى ليلى وهناك يقابل محمود المليجى (خليل) الذى يستغل بساطته ويجعله يعمل فى تهريب المخدرات دون علمه ويقع تحت طائلة الشرطة ويحكم عليه بالسجن ويشعر بالندم، وخاصة بعد أن حاول أخوه إبراهيم البحث عنه ورفض مقابلته تحت تأثير سميحة توفيق (أفكار)، ويقابل صديقه عمر الحريرى (عماد) وينصحه بالعودة إلى قريته، وبعد انقضاء مدة السجن يعود إلى قريته ويعلم بغرق القرية من شدة الفيضان ويجد طفلا فى النيل يحاول نجاته من الغرق وتظل زبيدة تبحث عن ابنها سالم ثم تكتشف أن والده حميدة أنقذه وينتهى الفيلم عند هذا اللقاء وتجميع شمل الأسرة.

ويبرز يوسف شاهين من خلال هذا الموضوع فكرة التناقض فى كل شىء مثل القرية البسيطة والمدينة بكل ما فيها، أيضاً الصراع الدائم بين الخير والشر، كما تناول شريحتين من المجتمع مثل الطبقة الأرستقراطية صاحبة النفوذ والمال والطبقة البسيطة متمثلة فى الفلاح البسيط بسذاجته وفقره، وتبرز عنده قضية المادة والبحث عنها والصراع بين الغناء والفقروما ينتج عنه من سلبيات.

أيضاً يعمق الأفكار الدينية والأخلاقية من خلال إظهار الحق من خلال الشيخ أو ذكر بعض آيات من القرآن الكريم فى مشهد تفسير إبراهيم لمعانى القرآن لامه.

جماليات موسيقى الفيلم :

أولاً : موسيقى التتر :

يبدأ تتر الفيلم بموسيقى أوركسترالية يظهر اللحن الأساسى من الفيولينة فى المساحة الصوتية الحادة وهى غنائية وآلات النفخ مصاحبة للفيولينة مع ضربات آلة التيمبانى الإيقاعية، ثم تؤدى آلات النفخ لحن آخر بالتناوب بين آلات النفخ الخشبية والنحاسية ثم ينتقل بين النفخ والوتريات، مع وجود لحن اخر تؤديه آلات النفخ مثل الأبوا والفلوت (يونيسون) بمصاحبة أوركسترالية هارمونية فيها روح مصرية صميمة فى الإنتقال بين النغمات مع آداء النبر فى الوتريات أحيانا، ويتكرر اللحن عند الفلوت والوتريات.

ثانياً : موسيقى المشاهد الدرامية :

تيمة صغيرة من موسيقى التتر تنم عن شيءمعين سيحدث من خلال التصاعد اللحنى والترعيد حيث يهرب حميدة من أخيه إبراهيم خوفاً منه فهو بمثابة والده.

التيمة الرئيسية للفيولينة والنفخ والمصاحبة هارمونية من التشيللو والكنتراباص بأسلوب آداء النبر Pizzicato.

تتكرر نفس التيمة وتظهر فيها آلات النفخ النحاسية أكثر من الوتريات.

وتتكرر مرة أخرى من الوتريات (الفيولينة والتشيللو) مع بعض التنويع Variation البسيط فى الآلات مع تبطئ أحيانا ليتمشى مع الصورة السينمائية.

كما تتكرر التيمة عند وقوف حميدة وهو صغير فى محطة القطار فى آلات النفخ ثم الوتريات ثم ظهور بعض التنويع فى اللحن فى مصاحبة الوتريات مع آداء مصاحبة بموتيفات إيقاعية فى الباص.

يسيطر الفلوت على اللحن فى متابعة زبيدة لحميدة من خلف الشجرة وهى جملة معبرة وجميلة فى المساحة الصوتية المتوسطة والتى تعبر عن الرقة والرومانسية، مع مصاحبة بوليفونية من آلات النفخ الخشبية.

مشهد إبراهيم وهو يقول لحميدة "عايش عآلة على غيرك" موسيقى تبدأ معبرة جداً عن تأثره بهذا القول ويمزج بينها وبين التيمة الأساسية بشكل جميل ومعبر برغم صغرها وفيها الشعور بصدمته من تلك الكلمة من أخيه وهى تؤدى بقوة ويعتمد فيها المؤلف على الوتريات مع آلات النفخ النحاسية.

تيمة موسيقية جميلة من الأوركسترا يتضح فيها الدور الأساسى للوتريات بنفس اللحن عند لقاء حميدة وزبيدة فى المركب.

نفس التيمة من الوتريات عند مشهد زبيدة مع خالتها فى الحقل من الوتريات مع تدعيم من الآلات النحاسية وآلة التيمبانى وهى جملة فيها تصاعد لحنى يعبر عن إحساس زبيدة بالأمل.

جزء بسيط من اللحن عند معرفة إبراهيم بوقوع الخطيئة.

لحن جديد مختلف يظهر فى مشهد النزا ع بينهما من الأوركسترا ويظهر فيها التيمبانى وهى تختلف عن الموسيقى الموجودة منذ البداية من حيث آداء الآلات للنغمات الطويلة نسبياً مع التريموللو من التيمبانى الذى يعطى شعور بالقلق والصدمة.

أغنية من الأغانى الريفية والتى تعبر عن الفرح والزفاف وفيها دور كبير للكورال الرجال والنساء والآلات الشرقية مثل الناى والفوف.

لحن جديد حينما يعطى إبراهيم لحميدة البندقية التى كان يريدها سابقاً هدية لزواجه ويتضح فيها دور آلات النفخ بارزاً والمصاحبة من التشيللو بمزيد من الإحساس الدافئ الدرامى.

تتكرر التيمة الأساسية من الوتريات أثناء لقاء زبيدة وحميدة وحدهم بعد الزواج، وتتكرر على باب المنزل مرة أخرى، ومنها ينتقل إلى تيمة حزينة تؤديها الأبوا، حيث استخدام المسافات التى تعبر عن الحزن والضعف مثل الثالثة الصغيرة، ثم ينتقل إلى تيمة قوية من الوتريات والآلات النحاسية والفاجوط ومنها إلى جزء من التيمة الأساسية للفيلم، وتتكرر تيمة الأبوا أكثر من مرة وهى معبرة عن الموقف وعن صورة حميدة فى الريف أثناء عملية الحرث.

تتكرر التيمة مرة أخرى وهى تبدأ بالنفخ ثم الوتريات عند لقاء حميدة بالشيخ عماد عند المحطة.

موتيفة حزينة صغيرة من الوتريات عند فراق حميدة للمنزل وصدمة زبيدة بهذا القرار.

حينما ينقذ حميدة زبيدة من صدام القطار تظهر موسيقى التيمة من الأوركسترا وتبرز فيها الوتريات.

مشهد الولادة تظهر فيه الموسيقى وتعبر عن موقف انتظار حميدة لابنه بشكل كوميدى ساخر يلائم الصورة بتيمة رائعة من المؤلف إبراهيم حجاج يتجلى فيها النفخ بشكل زخرفى عبارة عن سلالم تصاعدية من مجموعات من الآلات المختلفة وهى موتيفات تنتقل بين آلات النفخ بعضها البعض بالتباين مع الوتريات وهى كلها باستخدام أسلوب النبر.

ثم تيمة أخرى فيها فرح وحب وتعبر عن إحساس حميدة بأنه يحب زبيدة بعد ولادتها لإبنه سالم وتبدأ التيمة بالتشيللو ثم يدخل باقى الأوركسترا ويبرز دور الفيولينة.

تيمة جديدة لحظة إعلان أمه له بوفاة زبيدة، وهى تيمة أوركسترالية قوية Forte والتيمبانى فيها له تأثير فى الانفعال من خلال ضربات قوية وهى تعبر عن الصدمة، ويليها مباشرة موسيقى خلفية عند صدمة حميدة بالوفاة ثم تتصاعد الموسيقى مرة أخرى مع وجود تتابع وتكرار فى بعض الإيقاعات السريعة المستخدمة فى اللحن وصعوده يعطى إحساسًا بما سيتوالى من أحداث، حيث تنبئ عن شىء مريب حينما ترك المنزل وسافر للقاهرة.

تيمة مختلفة عند وجود الطبيب عند زبيدة ومعرفتهم بانها حية وهى موسيقى مليئة بالشجن والأسى على فراق حميدة وعلى موقف زبيدة، وفيها أيضاً إثارة وتشويق ولكن لم تعبر الموسيقى بأسلوب مُبهج عن فرحتهم بحياة زبيدة وذلك لغياب حميدة.

موسيقى مختلفة تتناسب مع قضية الاغتراب وبعده عن موطنه الأصلى ووصوله للقاهرة واندهاشه بالمدينة من خلال استخدام الآلات الوترية فى الأوركسترا بالنبر بالمشاركة مع آلات النفخ والتى عبرت عن التناسق فيما بين الصوت والصورة، ثم تنتقل إلى مشهد وصوله للهى ليلى تصاحبه موسيقى مختلفة تشبه موسيقى الجاز يتضح فيها الكلارينيت والساكس المعبر عن هذا الجو وأيضاً آلات الأوركسترا النفخ الخشبى والنحاسى خاصة الترومبيت وآلات الإيقاع بالإضافة لوجود الرقص الذى يهتم به شاهين، فالموسيقى والرقص من أهم الفنون التى يهتم بها فى أفلامه.

فى الملهى الليلى فقرة تؤديها الراقصة أفكار وهى موسيقى تشبه الموسيقى الأسبانية يتضح فيها الكاستانيت مع وجود الكورال وأسلوب ضاحك فى الآداء يشبه المونولوج.

إلقاء الضوء على العازفين فى الصورة لكى تتلاءم مع الموسيقى وهى لزيادة وتوضيح وتعميق الجو الموسيقى عند المتلقى.

يليها خلفية موسيقية مصاحبة للمشاهد الموجودة داخل الكباريه بموسيقى تناسب الجو العام.

تيمة موسيقية جديدة فيها مرح وفكاهة تظهر فى اللوكاندة بالآلات الوترية بأسلوب آداء النبر مع دخول آلات النفخ الخشبية بشكل كوميدى عند مجيئه فى حالة سُكر وهى تدل على التخبط وعدم السيطرة على النفس وكأن الموسيقى تسخر منه لفقدان عقله، كما يسخر منه صاحب اللوكاندة والعامل الذى يشتغل معه.

تيمة صغيرة أخرى عند اكتشاف حميدة بفقدان محفظته وبها كل نقوده وتعبر عن صدمته حينما يبلغه صاحب اللوكاندة أنه بالتأكيد فقدها قبل أن يصل اليهم فى المكان الذى فقد فيه عقله.

يدخل صولو ناى ارتجالى Improvisation حينما علم أنه خسر كل شىء ويتذكر أصله وماضيه من خلال وهو لا يدرى أين يذهب، كما يرفض صاحب اللوكاندة التأجير له بدون أن يحصل على حقه من النقود، ويليها مباشرة تيمة أوركسترالية جديدة من جميع آلات الأوركسترا والإيقاع وتبرز الآلات الوترية عند بحث حميدة عن عمل ليكسب منه قوته، وينتقل إبراهيم حجاج إلى موسيقى مليئة بالروح المصرية والشرقية من خلال بعض الانتقالات النغمية والايقاعات البسيطة فيها شعور بالضياع وعدم الثبات وتظل خلفية لمشهد المسجد ثم تدخل الموسيقى بالتيمة الأساسية للفيلم من آلة الكورنو ثم التشيللو مع بكاء حميدة على كل ما جرى له ومدى الضياع.

ويبرز شاهين عدم وجود القيم والغش والزيف فى جو الكباريه الموجود بالقاهرة والمختلف عن جو القرية البسيطة، وتعود التيمة الأساسية للفيلم من الوتريات بمصاحبة الآلات النحاسية عند سفر إبراهيم للقاهرة بالمركب، ثم التيمة الثانية من الفلوت، وبعدها التيمة الأولى مرة أخرى من الأوركسترا وتؤدى الفيولينة بأداء الفيبراتو فى الطبقة الصوتية الحادة اللحن الأساسى وفيه الكثير من الغنائية ويكون للتيمبانى دور فى تعميق إحساس المشاهد بالإيقاع وصعود التيمة اللحنية، بعدها ينتقل المشهد من زبيدة فى الريف إلى حميدة وهو جالس فى الكباريه يشاهد الرقص والغناء، وفى نفس اللحظة موسيقى غنائية مختلفة على المركب أثناء سفر إبراهيم إلى القاهرة، وينتقل بنا المخرج بين المشهدين مع الإنتقال أيضاً بالموسيقى الغنائية المصاحبة لكل مشهد ليوضح لنا الصراع النفسى عند حميدة وحزنه الدفين، ولكن فى المشهد الآخر سعادة أخوه إبراهيم لذهابه للبحث عنه فى القاهرة.

تأخذ أفكار حميدة فى حجرة داخل الكباريه وتعود الموسيقى المصاحبة لنفس موسيقى الكباريه مرة أخرى.

موسيقى من الترومبيت ويصاحبها آداء الترعيد من الفيولينة والتشيللو بشكل الجواب أو الرد بحيث يتناوبا آداء الترعيد المصاحب، وهى تدل على خوف حميدة من ملاحقة الناس له أثناء أخذ حقيبة المخدرات وهى تعبر عن خوف وقلق وريبة مما سيحدث.

لحن من آلتى التشيللو والكنترباص يصاحب وصول ماريو للمركب وهو يتسلل داخله وتعبر عن الحدث.

مشهد الاعتداء والضرب التى تصل إلى التوقع بقتل ماريو يحتاج لتعميق درامى من خلال الموسيقى أو بعض المؤثرات الصوتية، حيث إن الموسيقى فى هذا المشهد أعتقد إنها كانت تستطيع تعميق الحدث درامياً.

موسيقى الكباريه تعود مرة أخرى عند وصول أفكار للكباريه بعد النزاع الشديد بين حميدة وماريو وتوقعه بأن ماريو قتل.

ترفض أفكار أن يقابل حميدة أخوه إبراهيم ويخضع حميدة لأفكار، وتبدأ التيمة الموسيقية من آلة التشيللو صولو فى المساحة الصوتية الغليظة الشديدة الدراما ودخول الموسيقى مع دموع إبراهيم، الذى يبلغه كلام حميدة وهو يراه وهو رافض مقابلته وتعبر آلة التشيللو بصوتها الرخيم عن حالة الشجن والأسى عند إبراهيم بضياع أخيه إبراهيم وفقدأنه له وهو على قيد الحياة.

تدخل تيمة جديدة من الأوركسترا وتبرز فيها آلة الفلوت والكلارينيت والترومبيت والوتريات مع الإيقاعات وهى تشبه الزخارف اللحنية وهى مصاحبة لخطوات ماريو أثناء إتجاهه إلى قاعة المحكمة والذى يظن حميدة أنه قتل ويخشى الدفاع عن نفسه خيفة فضح أمره بأنه قتل ماريو، والجملة لحنية جميلة مليئة بالقفزات الصاعدة والهابطة التى تعطى إيحاءاً بالزخارف.

ثم جملة أخرى عند إكتشاف حميدة أنه خُدِع وأن ماريو على قيد الحياة وهى جملة صغيرة ولكنها معبرة من الوتريات والإيقاعات.

وتصاحب حميدة فى السجن جملة لحنية أثناء المشقة والعمل داخل السجن لأن الحكم عليه مع الشغل والنفاذ، ومن وجهة نظرى أرى أن هذه الجملة كان من الممكن أن تكون أكثر تعبيراً من حيث استخدام الآلات أو الإيقاعات.

مشهد الصلاة داخل المسجد خلف الشيخ عماد أثناء صلاة الجماعة بالمسجونين، فلاحظت تأكيد سينما شاهين دائماً على دور الدين والقيم من خلال مشاهد أفلامه. وتبدأ تيمة لحنية من الوتريات ومنها ينتقل حجاج إلى التيمة الأساسية للفيلم بالوتريات ثم تدخل آلات النفخ ويكرر الكورنو نفس اللحن، وهذه التيمة تعبر عن مفاجأة حميدة بأن صديقه عماد هو شيخ المسجد وأنه أراد الذهاب إلى القاهرة ذات المعرفة والعلم مثله ولكنه فقد مستقبله وبلده وكل شىءلأنه اتجه إلى الفساد فكل مكان وكل شىء يحمل النقيضين الخير والشر، النافع والضار وعلى الفرد أن يختار بحريته أيهما يريد.

وتبدو قضية الاغتراب وسلبياتها على حميدة وما أودت به من نتائج سلبية على حياته كلها.

وتؤدى الأبوا التيمة اللحنية الغنائية الثانية وفيها الكثير من الشجن ويرد عليها الفلوت ثم الوتريات ويتضح أسلوب النبر من آلتى التشيللو والكنترباص، وتتكرر التيمة مرة أخرى من الوتريات عند عودة حميدة إلى قريته.

يرى حميدة القرية وهى غارقة فى مياه الفيضان وتبحث زبيدة عن ولدها فى المنزل الذى غمرته مياه الفيضان والمشهد معبر من المخرج حيث لا تستطيع زبيدة التحرك والمشى داخل منزلها بعد الغرق، ويجرى حميدة ويجد طفل فى النيل جالس على خشبة فيقفز محاولاً نجاته من الغرق وبالفعل ينقذه وتدخل موسيقى بعدها فى مشهد القرية وهى فى كارثة وجميع أهالى البلد خارج منازلهم والموسيقى تؤديها الوتريات وتبرز الفيولينة فى الطبقة الحادة مع آلات الإيقاع وهى معبرة جداً عن وقع الخراب والدمار فالمشهد يتميز بفكرة التناسق فيما بين الموسيقى والكادر.

ويظهر صدى الصوت أثناء بحثهم عن ذويهم مع منظر النخل فى القرية على بُعد مع ظهور الموسيقى من خلال آلات النفخ ومنها ينتقل إلى التيمة الأساسية من الوتريات والأوركسترا بأكمله مع الصولو المصاحب للتشيللو والكنترباص ودور آلات النفخ حيث تظهر التيمة الأساسية بأكملها دون أى اختصار أو تنويع أو آداء بعض آلات فقط، ولذا فهى تعبر عن النهاية خاصة مع الإهتمام بآلة التيمبانى والأوركسترا كله وبالتالى يتضح أن زاد تألق الكادر السينمائى من خلال تألق الموسيقى.

ويجد حميدة زوجته زبيدة ويعلم أن الطفل الذى أنقذه هو إبنه سالم حينما ينادى على زبيدة ويقول "ماما"، ويلتقيان فى مشهد عاطفى مع مصاحبة التيمة الأساسية المعبرة من إبراهيم حجاج عن المشهد واللقاء والشوق بعد هذه الغيبة الطويلة كما يشعر حميدة أن مكانه الحقيقى فى بلده وبين أهله وكل ما حدث نتيجة إغترابه عن مكانه، وموسيقى النهاية تعبر عن نهاية الفيلم بوصول حميدة إلى بر الأمان مع زوجته زبيدة.

ثالثاً : المؤثرات الصوتية :

ويستخدم المؤلف بعض المؤثرات الصوتية مثل أصوات السيارات وزقزقة العصافير واستخدام الموسيقى كمؤثر صوتى مصاحب لخطوات ماريو أثناء اتجاهه لقاعة المحكمة، وصفارة السجن وأيضاً أصوات القطارات المتحركة وصفارة إنذار القطار.

الخلاصة :

إن هذا الفيلم له جماليات خاصة يستطيع المتلقى الشعور بها، حيث استطاع المؤلف التعبير عن الفكرة الفلسفية (الاغتراب) من خلال الموسيقى بالإضافة إلى الصورة، حيث استطاعت الموسيقى من خلال بعض المواقف الدرامية تدعيم الإحساس بالبُعد والمفارقة من خلال بعض الألحان.

ونرى وجود غزارة وتعدد فى الألحان مع تحكم إبراهيم حجاج فى أدواته كمؤلف موسيقى محترف وإحساسه الشديد بموضوع الفيلم والمزج فى أعماله وكتاباته للأوركسترا بين الأسلوب الكلاسيكى فى الكتابة وتأثره بأساليب الكتابة البوليفونية ومزجها ببعض الألحان الشرقية التى تتأصل فى ذاته ببصمته الخاصة وإحساسه الشرقى الأصيل.

كما يتضح تأثره الشديد بالموسيقى الكلاسيكية الغربية فى الكتابة وعدم إهتمامه بوجود الكثير من الآلات الشرقية التى تعبر عن تلك البيئة فهو عبر من خلال إحساسه بأسلوب له طابع خاص لابراهيم حجاج، حيث يختلف تماماً تناوله للريف عن تناول

فؤاد الظاهرى حيث أننى لم أتقبل الموسيقى فى البداية لشدة الإختلاف فى التعبير عن القرية فيما بينهما؛ ففؤاد الظاهرى وضع الكثير من الآلات الشرقية التى ساعدت فى التعبير عن البيئة أما حجاج فقد إستخدم الإنطباع العام فى تناول الريف المصرى دون وضع آلات شرقية مما يوضح أسلوب كل مؤلف ووجهة نظره فى تناوله للفكرة، كما كان حجاج موفقاً فى ذلك المزج حتى لا تبتعد الموسيقى كليةً حينما عبر عن اغتراب حميدة عن قريته وانتقاله إلى القاهرة فالألحان كانت مختلفة ولكن الروح المسيطرة على الفيلم كانت واحدة، كما لاحظنا تقبل الموسيقى عند مشاهدة الفيلم أكثر من مرة حيث شعرت بمحتوى الموسيقى ومدى تأثير الجماليات المرتبطة بها التى تستطيع أن تحدثها فى نفس المستمع.

فيلم "سيدة القطار" عام ١٩٥٢

بطولة : ليلى مراد – عماد حمدى – يحيى شاهين – فردوس محمد–زينب صدقى

سيناريو : يوسف شاهين عن فكرة وحوار لنيروز عبد الملك

تصوير : محمود نصر – مونتاج : كمال أبو العلا –إنتاج : عبد الحليم نصر– موسيقى الفيلم : إبراهيم حجاج

هو فيلم ميلودراما اجتماعية يعبر فيه يوسف شاهين عن نموذج للأسرة المصرية والتى يكون أحد أفرادها من الفنانين المشهورين ولكنه من خلال أحداث الفيلم يؤكد على دور الام والزوجة المصرية وما فيها من سمات تدل على حرصها الشديد تجاه أسرتها وزوجها وتحملها لكل الظروف من أجل ابنتها ونجاح الأسرة ويبرز التناقض بين دور الام ودور الأب السلبى المستهتر وعدم تحمله للمسئولية أو لدوره كأب وزوج بل ويبرهن على أنانيته وقسوة قلبه تجاه زوجته بل وأيضاً ابنته وحرمانه لهم من أجل حبه لذاته ولشهواته ولعب القمار، كما يوضح الفيلم الصراع من أجل المادة وما تستطيع أن تجلبه من تعاسة لمن يبحث عنها وتكون هى هدفه الوحيد فيظل الزوج يستغل أموال زوجته وأيضاً مع مرور الأحداث يسرق نقود ابنته.

وقصة الفيلم بسيطة وغير معقدة ولكن يبرزها شاهين بالكثير من عناصر التشويق والاثارة من خلال الصورة بالإضافة إلى دور الموسيقى فى تجلى عنصر التشويق أثناء مرور الأحداث.

ويتناول الفيلم قصة المطربة ذات الصوت الجميل ليلى مراد (فكرية) هى مطربة مشهورة وتسافر إلى أسوان لاحياء حفل هناك وأثناء الرحلة بالقطار يحدث حادث أليم يكون ضحيته

الكثيرين ويعتقد الناس أن الحادث أودى بحياة فكرية الذى يستغله زوجها يحيى شاهين (فريد) بالحصول على كل أموالها للعب القمار، وتجد أسرة صعيدية فكرية وهى مازالت حية وتستمر فى منزلهم إلى أن تدرك ما حدث وتفيق وتبلغ زوجها تليفونياً أنها ما زالت على قيد الحياة ويصدم لهذا الخبر حيث كان يريد الحصول على بوليصة التأمين المؤمنة على حياة فكرية وقدرها عشرون ألف جنيه لكى يرد ما حصل عليه من سلفة ويستغل الباقى لنفسه، ويطلب من فكرية أن لا تظهر نفسها وتعيش فى منزل كبير مهجور فى مكان بعيد حتى لا يراها أحد ولكنها تطلب منه أن ترى ابنتها الصغيرة بدافع غريزة الامومة ولكنه بمنتهى البساطة والاستهانة يرفض تلبية هذه الرغبة لها وتهرب لرؤية ابنتها من خلف الأسوار وهى فى المدرسة دون أن يراها أحد ورغم ذلك وينشب خلاف حاد بينهما ويحاول قتل زوجته بالفعل لكى يتخلص منها وتندلع النيران داخل المسكن الذى تقتنه فكرية وتهرب باحثة عن ابنتها ليلى مراد فى دور الابنة (نادية) وتصل إلى مربية ابنتها وتعيش معها ثم تجد ابنتها حينما زارت نادية مدرستها القديمة وكانت فكرية تعمل فراشة بالمدرسة ولكن فكرية لم ترد أن تبلغها أنها أمها وطلبت فكرية من نادية أن تعمل فى المصنع عند ابنتها مقابل أجر لكى تراها وكان عماد حمدى (عصام) خطيب نادية وأمه وافقوا على فكرة الحفل الخيرى وكان المبلغ مع نادية، وللاسف سرق أبوها تلك الاموال ويتهموا فكرية فى هذه السرقة ولا تدرى نادية مإذا تفعل وكيف ترد تلك الاموال وبالتالى تعترف فكرية انها استولت على تلك الاموال حفاظاً على صورة ابنتها، وتقسو نادية عليها وتصفعها بعد أن علمت أنها سرقتها، وتذهب فكرية لمواجهة زوجها بهذه التهمة ويظل الأب يلعب القمار ويحصل على مكاسب كبيرة ولايصدق نفسه فينطلق كالمجنون فيلقى حتفه فى هاوية مصعد كهربائى، وتعلم نادية أن زكية هى أمها وتبحث عنها وتذهب إلى البيت الذى تقتنه زكية وترى الدمية التى أهدتها اياها والدتها وهى صغيرة وتعرف مربيتها الكفيفة التى تتحسس وجهها وتعلم أنها نادية، ثم تأتى فكرية وتحتضنها نادية وتعرف انها أمها المظلومة التى ضحت بكل شىءمن أجلها.

كلمات الأغانى : محمود بيرم التونسى

ألحان الأغانى : محمود الشريف : من بعيد يا حبيبى أسلم

فين رحتى يا صغيرة

حسيــن جنيـد : الحلوة حاتنام

يا بهية وخبرينى

دور يا موتور

إبراهيم حجـاج : خش عندى اصطاد سمك

يستخدم يوسف شاهين دائماً الموسيقى والغناء لتعميق الأحداث الدرامية فى الفيلم ومن أهم سمات أسلوبه هو تناول الأغانى داخل الفيلم وتوظيفها بحيث تزيد من معنى وإحساس وقوة تأثير الفيلم على المتلقى وليست مجرد حشو أو ملء فراغ داخل الفيلم.

إن هذا الفيلم هو فيلم غنائى يعتمد منذ البداية على دور الأغنية فى سياق الفيلم لوجود المطربة وهى البطلة، كما يعتمد مؤلف الموسيقى على الكثير من الألحان المقدمة داخل أغانى الفيلم كموسيقى للمشاهد الفيلمية ومزجها بالأحداث الدرامية لخلق حالة شعورية جيدة لدى المتلقى تعكس الدور الايجـابى لوجود تلك الأغانى مع مزجها بمضمون الفيلم.

جماليات موسيقى الفيلم :

أولاً : موسيقى التتر :

يبدأ تتر الفيلم بموسيقى أوركسترالية فيها تيمة لحنية جميلة من الآلات الوترية فى مقام النهاوند (المينير) ويتضح فيها دور آلات النفخ الخشبية والنحاسية كمصاحبة ببعض الألحان الثانوية والموتيفات الصغيرة للوتريات التى تؤدى اللحن الأساسى وهو ملىء بالهارمونيات الجميلة وتعبر تلك الموسيقى عن مؤلف موسيقى موهوب متمكن من أدواته الموسيقية متأثراً بأساليب التأليف الغربية فى أسلوبه فى الكتابة.

ثانياً : موسيقى المشاهد الدرامية :

يبدأ الفيلم بتصفيق الجمهور للمطربة فكرية أثناء الحفل، وتغنى فكرية أغنية "من بعيد يا حبيبى أسلم".

وتستمر موسيقى تلك الأغنية مصاحبة لفكرية حتى عودتها إلى منزلها.

ثم تغنى فكرية غنوة أخرى "الحلوة حاتنام" أثناء جلوسها بجوار ابنتها نادية فى الفراش لكى تنام، والكورال يؤدى آهات بدون كلمات "همينج" والناى والآلات الشرقية هى المصاحبة للأغنية.

تدخل موسيقى أوركسترالية بوليفونية كخلفية بسيطة فى مشهد فكرية وفريد قبل سفرها أسوان.

بعد حادث القطار يتجه فريد إلى المستشفى وتصاحب المشهد جملة لحنية يشعر من خلالها المتلقى بالحيرة والحزن باستخدام المؤلف للأوركسترا مع إبراز دور الوتريات والإيقاعات والنفخ النحاسى وتنتهى الموسيقى بقفلة مع انتهاء الكادر فى تناسق تام.

ثم عند رؤيتها فى المستشفى بعد الوفاة تدخل جملة صغيرة من الوتريات عند صدأمه برؤيتها محترقة ويتصاعد اللحن عند كشف وجهها ويظهر وجه دمية ابنتها.

صولو فلوت ببساطة تلك الآلة وصوتها المرهف الذى يعبر عن المكان البسيط ومنزل الاسرة التى انقذت فكرية وهى تناسب الإحساس المسيطر من الصورة ببساطة العيش وظهور السماء مع شكل البيت البسيط، وتظهر أيضاً آلة الكلارينيت فى هذا المشهد والتى استطاع أن يبرزها المؤلف بشكل يعبر عن تلك البيئة.

جملة موسيقية بسيطة كخلفية فى مشهد المدرسة بين نادية ووالدها ومديرة المدرسة.

عند ذهاب فكرية للمحطة لعودتها إلى القاهرة تشدو بصوتها العذب أغنية "يا بهية وخبرينى".

جملة لحنية يمزج فيها حجاج بين الآلات والكورال مع استخدام عواء الذئاب كمؤثر صوتى فى المشهد وبالفعل استطاع المخرج الإيحاء بالوحشة والخيفة بإضافة المؤثرات الصوتية إلى الموسيقى فى مشهد دخول فكرية إلى البيت المهجور.

الجملة الموسيقية التى صاحبت فكرية عند رؤية ابنتها فى المدرسة من خلف الاسوار كانت مليئة بالحزن بتناوله للآلات الوترية وآلات النفخ معاً وتوحى بمدى تأثر الأم بابتعادها عن ابنتها واستمرت تلك الجملة اللحنية حتى وصول زوجها اليها فى البيت المهجور مما تؤكده الموسيقى من أن الأسى مستمر معها ولم ينقطع بعد ابتعادها عن المدرسة بل إحساسها مستمر أينما ذهبت.

مشهد فريد وفكرية حينما يؤكد لها أنها لابد وأن تظل مختفية لأنها شريكته فى الجريمة فالموسيقى هنا معبرة بالمزج بين الأوركسترا والكورال وتناول المؤلف للكورال ليس غناء ولكنه يشبه البكاء الجماعى وكأنه نوع من الرثاء لما يحدث لفكرية.

وتتكرر بكثرة التيمة الموسيقية لأغنية "من بعيد يا حبيبى أسلم" وهى حقيقةً معبرة عن الجو الحزين الذى يخيم على عواطف فكرية ومشاعر الأمومة لديها وابتعادها عن أعز ما لديها ابنتها، فتوجد عند رؤيتها لنادية فى المدرسة وهى فى السيارة الأجرة، ومرة أخرى حينما تستيقظ نادية من نومها وترغب فى رؤية أمها، وأعتقد أن المخرج أراد تكرار نفس الموسيقى فى المشهدين ليصل بالمتفرج مدى الارتباط بين الأم والابنة رغم بعد المسافات بينهما ولكن الإحساس واحد ورغبة اللقاء واحدة يؤكدها بتبادل هذا اللحن عند رؤيتها لابنتها فنستمع لهذا اللحن، ثم حينما ترغب الابنة فى وجود الأم فنستمع له مرة أخرى وكأنه يربط بين إحساسيهما بهذه التيمة.

يحضر فريد إلى فكرية فى البيت المهجور ويدق الباب فى وقت متأخر من الليل مما يشعرها بالخوف والقلق، وموسيقى هذا المشهد هى موسيقى تعمق الصورة وتؤكد على إحساس الخوف والرعب من خلال استخدام المؤلف لتكويناته الآلية وأيضاً استخدام اللحن بشكل متقطع واستخدام التنافرات وينتقل بين الآلات وبعضها البعض مع استخدام التشيللو والباص بشكل يشبه آداء الباص المستمر Bass Continuo وهواستخدام بعض النغمات التى تتكرر فى الطبقة الغليظة بشكل هارمونى وليس لحنى.

ترفض فكرية فكرة زوجها بالابتعاد والهرب بعيداً عن البلد وينشب خلاف شديد بينهما وتصر فكرية على موقفها ويدفعها زوجها بعيداً وتندلع النيران فى المنزل وهو من أهم المشاهد المحورية فى القصة حيث ينجم عنه ابتعاد فريد ونادية وسفرهما لمدة تقترب من العشرين عاماً وبالتالى كانت الموسيقى المصاحبة لهذا المشهد مع نظرات فريد لفكرية تنم عن عدم الاستقرار والحيرة وهى رغم صغر الجملة إلا انها كانت تحتاج المزيد من الوضوح وخاصة أن المؤلف متمكن من أدواته الموسيقية وعلى دراية وموهبة عالية بفنه.

ومع صوت انطلاق المركب تبدأ موسيقى مصاحبة للمشهد وتستمر مع وجود صوت يعلق على الأحداث وتظهر فيه آلات النفخ الخشبية والوتريات.

وبعد أن تصل فكرية إلى مربية ابنتها وتخبرها إنها على قيد الحياة وترى الدمية التى اشترتها لابنتها من قبل فتشدو بأغنية "فين رحتى يا صغيرة" والتى تعبر عن حالتها الشعورية.

تطلب نادية من عصام خطيبها أن تزور مدرستها القديمة وبالفعل تزورها وتراها فكرية أثناء تلك الزيارة، ولكن هذه اللقطة بدون مصاحبة موسيقية، ونرى أهمية وجود موسيقى فى هذا الجزء المعبر عن مفاجأة وفرحة فكرية عند رؤيتها لنادية ولكن ربما أراد المخرج أن لا تؤثر الموسيقى على إحساس الجمهور بأى بهجة لفكرية أو ربما يرى أن عدم وجود موسيقى فيه الكثير من الغموض والتشويق لدى المتفرج.

حينما تتذكر فكرية لقاءها بنادية وطلبها منها أن تعمل معها فى المصنع فتدخل موسيقى لحنية أوركسترالية يستخدم فيها المؤلف الأسلوب البوليفونى فى الكتابة من حيث تعدد الألحان كما يستخدم التنويع فى اللحن.

تغنى نادية أغنية "دور يا موتور" بعد أن تركت عصام خطيبها فى المصنع.

فكرية (زكية) مع نادية فى بيتها وتحزن زكية حينما ترى فريد يأخذ أموال ابنته ويظل فى عدم إحساسه بالمسؤلية ولعب القمار وتخرج من المنزل حائرة فتظهر موسيقى فيها قلق

وحيرة من الفيولينة مع مصاحبة هارمونية من الأوركسترا، ومنها ينتقل المؤلف إلى جملة أخرى من التشيللو الذى يعبر عن شىء ما سوف يحدث وهى معبرة جداً واستخدام المؤلف لآلة التشيللو هو إختيار ناجح جداً لما فى هذه الآلة من قدرة على توصيل الكثير من الأحاسيس وخاصة المليئة بالريبة والتوتر وأيضاً الشجن فهى آلة ذات صوت رخيم معبر.

تغنى نادية فى الحفل الخيرى مع وجود بعض الإستعراضات فى الحفل، ثم دخول الكورال وموسيقى مختلفة من حيث استخدام الموازين والإيقاعات مع أغنية يا دنيا تعبر عن حزن وأسى عن ما فى الدنيا من متاعب.

نفس التيمة التى عزفها التشيللو التى تعبر عن الحزن تتكرر عند صدمة زكية من إتهام نادية لها ويتصاعد اللحن وينتهى بضغط Accent بالقوس ودخول الفيولينة.

تيمة لحنية أوركسترالية بوليفونية ويطلق عليها الأسلوب الكنترابنطى أى تتعدد فيها الألحان بين الآلات المختلفة وتصاحب ببعض أصوات مجموعات الكورال التى تشبه البكاء عند مواجهة فكرية بزوجها بسرقة نقود ابنتهما نادية وهى جملة موسيقية جمالية لما فيها من تكوين يتناسب بين الصوت والصورة معاً.

تعاد الموسيقى كخلفية حينما يرفض فريد رد فلوس ابنته وصدمتها بذلك.

نادية تصفع والدتها بعد أن اعلنت انها السارقة ويصاحب هذا المشهد موسيقى معبرة عن تلك الصدمة باستخدام تكوينات الآلات مع استخدام آلات الإيقاع بشكل جمالى رائع يتناسب مع وقع الصفعة وفى توقيت دخول الموسيقى وانتهائها رغم صغر تلك العبارة البسيطة الا انها من أجمل الجمل المعبرة عن حقيقة الوقع وتؤثر فى نفس المشاهد.

يقع فريد فى هاوية المصعد الكهربائى وتصاحب المشهد موسيقى أوركسترالية فيها هبوط لحنى فى شكل متتابع Sequence يعبر عن السقوط إلى الهاوية.

وتتكرر موسيقى آلة التشيللو الحزينة جداً والمعبرة عن النتيجة المأساوية لفريد فى صعود لحنى يعبر عن تصاعد الحدث وعلم نادية بوفاة أبوها ومدى ظلمه لامها.

موسيقى أوركسترالية ذات طابع بوليفونى بين الآلات الوترية وآلات النفخ تعبر عـن مشاعر نادية وهى فى منزل مربيتها، وتغنى نادية أغنية لامها وتعرفها مربيتها الكفيفة حينما تتحسس وجهها، وحينما ترى نادية أمها تحتضنها وتدخل تيمة أوركسترالية وتنتهى بقفلة تظهر فيها آلات الفيولينة وآلات الإيقاع مع تدرج فى قوة الصوت Crescendo تشعر المتفرج بأنها نهاية الفيلم الذى ينتهى بعودة نادية إلى أمها فكرية، وهى الفكرة المراد توصيلها من الفيلم أنه مهما يغيب الحق لكنه لابد أن يعود إلى أصحابه وأيضاً اظهار

النهاية المفجعة لكل ظالم وأنه لابد وأن يأخذ جزاء ما ارتكبه من جرم فى حق نفسه وفى حق الآخرين.

ثالثاً : المؤثرات الصوتية :

استخدم المؤلف صوت القطار أثناء سيره على القضبان وصفارة القطار، وأصوات حطام القطار بعد الحادث، أصوات السكارى فى صالة القمار، عواء الذئاب ليلاً، استخدام الكورال فيما يشبه المؤثر الصوتى فى التعبير والدلالة على الرثاء على ما تتعرض له فكرية من خداع وظلم وحرمان، صوت إقلاع السفينة، وآلة تنبيه السيارة للتعبير عن الاستعجال

الخلاصة :

الأغانيات موظفة داخل الفيلم بشكل جيد بالنسبة لمكانها وزمانها أثناء أحداث الفيلم، والجو العام ملىء بالحزن والأسى مما يهيئ المتفرج بما سيحدث وأن الفيلم يخيم عليه الحزن.

كما نرى أن إبراهيم حجاج مؤلف موسيقى مصرى نفخر به كمصريين لامتلاكه قدرة عظيمة على الكتابة الأوركسترالية وتنوع الألحان واستخدام أساليب التأليف المختلفة مثل الهارمونى والكنترابينط وتناول الآلات بأسلوب جيد، كما يدل أسلوب كتابته على حرفية وتمكن شديد يرجع إلى دراسته الموسيقية المتعمقة على أيدى العديد من الاساتذة الاجانب فيتضح من موسيقاه تأثره الشديد بالموسيقى الكلاسيكية مع اضافته للروح الشرقية أوالتى تعبر عن البيئة أو الصورة المصرية الموجودة على الشاشة، أيضاً لديه غزارة فى التيمات اللحنية المختلفة والتعبير عن الأحداث بشكل مناسب جداً يعمل على تفعيل الموسيقى والصورة معاً لخلق منظومة فنية جمالية مكتملة الأركان.

أفلام فؤاد الظاهرى :

فيلم "صراع فى الوادى"عام ١٩٥٤

بطولة : فاتن حمامة – عمر الشريف – زكى رستم – فريد شوقى –عبد الوارث عسر– حمدى غيث

سيناريو وحوار : على الزرقانى – تصوير : أحمد خورشيد

إنتاج : جبرائيل تلحمى – موسيقى الفيلم : فؤاد الظاهرى

فى أى عمل فنى علينا منذ اللحظة الأولى أن نلتقط (الفكرة) التى يبنى عليها العمل، والفكرة هنا واضحة إنها دكتاتورية الأرستقراطية المالكة فى عصر الملكية إنها الأرستقراطية المذلة لطبقة الفلاح واعتبارهم مجرد كائنات يستغلها الباشا ويفعل بها ما

يريد وفق مصالحه الخاصة، ويمكن القول إن شاهين أراد أن يستخدم الفن السابع ليكون بمثابة شهادة على عصر قد انتهى بمجئ الثورة حيث أن الفن عامة يرصد الواقع ولكنه فى نفس الوقت يعطى تحليلاً لما قد مضى، والفن نقد صريح للواقع سواء القائم أو الماضى وكل ذلك يتم وفق معايير الحرية المتاحة.

ونحن نرى أن أهم ما يريد أن يعمقه شاهين ويبرزه هو صراع (العبد والسيد) أو بلغة الفلسفة (جدل العبد والسيد) وصور هذا الصراع وإلى ما ينتهى إليه ذلك الصراع.

وفيلم صراع فى الوادى هو فيلم اجتماعى يتناول الصراع بين طبقة الإقطاعيين (ملاك الأراضى الزراعية) ويمثلها الباشا (زكى رستم) وطبقة الفلاحين، حيث كانت مشكلة الإقطاع سائدة فى المجتمع المصرى خلال فترة الخمسينيات من القرن العشرين.

وكان أحمد (عمر الشريف) ابن صابر أفندى (عبد الوارث عسر) خادم الباشا تشغله جداً فكرة ان شركة إنتاج السكر تأخذ كل إنتاج الباشا من القصب ولا تأخذ من باقى الفلاحين فعمل جاهداً بعد دراسته فى كلية الزراعة على تحسين نوعية القصب وبالفعل استطاع ذلك ولكن بعد علم الباشا وابن أخوه رياض بك (فريد شوقى) كسروا السد وغرقت البلد بأكملها وغرقت محاصيل الفلاحين و شعر الشيخ الكفيف (عبد الصمد) بهذا المخطط وبالفعل واجه الباشا بهذا الأمر وهدده إذا لم يدفع تعويضات لأهالى البلد عن ذلك فسوف يفضحه ويبلغ جميع الفلاحين، فاتفقا (الباشا ورياض بك) على قتل الشيخ وتم تلفيق التهمة إلى صابر أفندى الذى حكم عليه بالإعدام ظلماً، كما يهدد سليم (حمدى غيث) أحمد بالقتل ليثأر لوالده الذى قتله صابر أفندى على حد قولهم، ويتناول الفيلم قصة حب بين أحمد وآمال (فاتن حمامة) ابنة الباشا التى تحتفظ بحبها ولا تعترف بالفروق الطبقية بينهما وتحاول جاهدة البحث مع أحمد عن المجرم الحقيقى وتصدم فى نهاية الفيلم حينما تعلم أن المجرم هو والدها وابن عمها ويأخذ القانون مجراه ويستحق المجرم العقاب ويبقى حب أحمد وآمال.

جماليات موسيقى الفيلم :

أولاً : موسيقى التتر :

تبدأ موسيقى الفيلم كخلفية مع حوار أحمد قبل التتر أو فيما يعرف (أفان تتر) بعزف ناى منفرد Soloمصاحب لصوته وهو يعطى نبذة عن موضوع الفيلم، واستخدم مقام الراست وهو مقام شرقى يستخدم كثيراً فى المواويل وفى الأغانى الشعبية وأغانى الريف، والمصاحبة من الناى كانت تتناسب مع الجو العام للفيلم لوجود آلة الناى كآلة شعبية ريفية واستخدام مقام (الراست) الذى جاء معبراً مع الصورة التى تحوى بداخلها الفلاحين ومنظر الأراضى الزراعية الموجودة على الشاشة فهى جملة بسيطة فى تكوينها ومعبرة فى إحساسها.

ثم يبدأ تتر الفيلم بعزف منفرد لآلة التيمبانى الإيقاعية كريشندو Crescendo أى التدرج فى شدة الصوت من الضعف إلى القوة، ثم دخول الأوركسترا والكورال بتيمة أيضاً تعبر عن جو الفيلم والحزن الذى يخيم على هذا الصراع مع بعض التوزيعات الهارمونية المتداخلة بين الصوتين فى الكورال (النساء والرجال) بشكل يحمل الطابع الأوبرالى فى الآداء، ويستخدم المؤلف فؤاد الظاهرى الآلات الشرقية بكثرة مع الأوركسترا حيث يظهر بوضوح العزف المنفرد لآلتى القانون والناى بالتناوب بالإضافة لبعض الضربات الإيقاعية من السيمبال والجملة الموسيقية فى مقام النهاوند.

ويدخل إيقاع (المقسوم) المصمودى الصغير وعند تسريع هذا الإيقاع يسميه عامة الموسيقيين إيقاع فلاحى لكثرة استخدامه فى الأغانى الشعبية الريفية، ثم يدخل الكورال بقوة ليدخل العود منفرداً بجملة لحنية فى مقام النهاوند، ويتداخل الناى مع العود ثم يدخل القانون فى مقام الحجاز بجملة إيقاعية قصيرة، ثم يدخل الناى بأسلوب عزف يشبه آلة الفلوت فى مقام النهاوند.

ثانياً : موسيقى المشاهد الدرامية :

يوجد صولو قانون بسيط جداً ومتقطع كخلفية بسيطة أثناء الحوار فى بعض المشاهد مثل المشهد الذى يجمع بين الباشا ورياض بك.

يظهر صولو الناى مع مصاحبة من مجموعة آلات فى مشهد وصول آمال للمحطة وظهور الأراضى الزراعية بكثرة وكثافة على الشاشة وتعمل تلك الجملة الموسيقية على الربط بين الموسيقى والصورة كما تخلق صورة فنية جمالية للمتفرج وتشعره بقيمة تلك الأرض وأهميتها ليس فقط للمزارعين، بل وللجميع ونعتقد أنها الفكرة الفلسفية التى يريد يوسف شاهين توصيلها من خلال الفيلم فهو ليس الفيلم الاول الذى يتناول فيه الفلاحين فهو يرى أن للفلاح قيمة لدى الجميع لابد وأن تظهر ويشعر الكل بمعاناة الفلاح البسيط مع اظهار قيم الخير والشر والصراع بين تلك القيمتين من خلال الأحداث.

جملة موسيقية للآلات الشرقية عند مقابلة أحمد وآمال عند عودتها من السفر فيها العود والناى ولكن العود الشرقى يسيطر بشكل أكبر والخلفية فى المشهد أيضاً الأراضى والفلاحين والعود هنا أكثر ملاءمة لهذا الجو الشرقى الاصيل.

مشهد وصول آمال إلى منزلها بمصاحبة بعض المقتطفات لآلة القانون.

وتتكرر جملة لحنية من الناى بين الحين والآخر.

ويأتى مشهد فرح سليم مع وجود موسيقى وغناء لبعض الأغانى التى تصاحب الأفراح فى ذلك الوقت فى الريف مع التصفيق والرقص على دقات الطبول.

ويعتمد المؤلف على الموسيقى الهوموفونية التى تعتمد على صوت واحد فى بعض الأحيان من خلال آداء آلة الناى.

والموسيقى السارية منذ بداية الفيلم نجد أنها تتسم بدرجة واضحة من الشجنية الملموسة، وإذا كانت الصورة المرئية تعطينا إحساس بالأفراح والبهجة متمثلة فى الفرح المقام ولقاء أحمد وآمال واسترجاع الماضى أيام الطفولة، كل تلك الصور تعطى جو بهجة وفرح وسعادة ولكن الموسيقى تسير بذلك اللحن الشجنى الذى يوقظ فى الذات درجة من درجات الحزن التى تتزايد مع مرور الأحداث، ورغم وجود قصة الحب التى تتراءى للمشاهد عبر اللقطات وذلك التلاقى بين (أحمد وآمال) لكن يظل المتلقى يشعر فى داخله بأن أمراً ما سيحدث وأن ذلك الحب سيحيطه الألم بل يمكن أن تكون الآلام المستقبلية. إن هناك حالة وجدانية راسخة لدى المتلقى بأن المأساة قادمة لتعتصر القلوب، ولذلك كانت الجملة الموسيقية لفؤاد الظاهرى والتى نلمس فيها شجنية الناى وكأنه استعداد للنعى المستقبلى، وهنا نقول أن الموسيقى بها درجة عالية من التنبؤ ولذلك تُعِد المتلقى متضافرة مع الصورة المرئية.

وتتكرر الجملة اللحنية التى يؤديها الناى والعود كما هى بدون تغيير فى المشهد الذى يجمع أحمد وآمال عند الصخرة.

مشهد غرق البلد بأكملها بعد كسر السد ودخول موسيقى أرى فى رأيى الشخصى أن فؤاد الظاهرى أبدع فيها من حيث اللحن وظهور آلة الكلارينيت التى تستطيع توصيل حالة من الدفء والقتامة على الموسيقى مع آلة الناى، وهى تحدث مزج بين آلة الكلارينيت الغربية بآداء التريلات وآلة الناى الشرقية له تأثير جمالى على المتلقى وذلك لأن تلك الآلات لديها القدرة على النفاذ إلى الوجدان الإنسانى لتحرك فيه الإحساس المؤلم والشجنى، إنها آلات لديها القدرة على تجسيد وتعميق درجات الأسى النفسى والألم الداخلى، كما أن وجود مجموعات الكورال بالآهات التى تشبه النحيب ويليها صولو التيمبانى وبعض الطبول بإيقاع محدد يتكرر عدة مرات فيما يعبر عن التيمة الجنائزية وهى فى مقام العجم واستخدم المؤلف الأربع درجات الأولى من المقام (التتراكورد)، حيث به الكثير من الشجن والحزن خاصة فى الطبقات الصوتية المنخفضة، وترتبط بالصورة ارتباطاً شديداً مما يحدث التناسق التام فيما بين الموسيقى والصورة، فمع خروج الأعداد الغفيرة من الفلاحين

ومصاحبة تلك الموسيقى فهى تعبر عن مدى الخراب، الذى أصاب البلد بأكملها فهى وكأنها جنازة حقيقية ولكنها ليست لشخص وإنما للبلد جمعاء ويدل ذلك المشهد على فكر المخرج على أهمية الأرض التى تروى الجميع فبموت الأرض الزراعية وفسادها يشبهها شاهين بموت البلد كلها ولها قدر عنده بمثابة الإنسان الذى يشيع بجنازة.

ويذكرنى هذا المشهد بفيلم الأرض، الذى سوف نتناوله فيما بعد ومدى سيطرة فكرة الأرض على يوسف شاهين فى بعض أفلأمه وما تمثله من قيم ذات معانى إنسانية وجمالية مختلفة لها أبعاد فكرية وفلسفية يحاول توصيلها من خلال بعض أفلامه.

لقاء الشيخ عبد الصمد بالباشا واعترافه بأن الباشا فتح السد وقال له: "غرقها سواحة بقت بركة نواحة".

ويوجد بعض المشاهد فى منتصف الفيلم ضرورية وقوية ومؤثرة فى مجرى الأحداث ولا تصاحبها أى موسيقى ظاهرة أو خفية، ونرى أن هذا من جماليات هذا الفيلم لأن الموسيقى لابد وأن تتوقف فى بعض الأحيان حسبما يرى المخرج فالموسيقى لها دور معين ولها بعض الضوابط منها أن لا تخل بمضمون الفيلم وبالتالى إذا وجدت الموسيقى فى هذه المشاهد قد تؤثر على عقل المشاهد وإحساسه فى توقع الأحداث واتجاهها وانما هنا الصمت أبلغ بكثير.

ويوجد موسيقى غير ملائمة للحدث فى مشهد إبلاغ صابر أفندى للباشا بوفاة الشيخ عبد الصمد فهى جملة لا أشعر فيها بوقع الحدث أو المفاجأة بالموت ربما أراد المؤلف مع المخرج عدم المبالغة لأنه يعلم من هو مرتكب الجريمة.

أما الموسيقى المصاحبة لمشهد اتهام أهالى البلد لصابر أفندى بقتل الشيخ فهى معبرة عن هذا المشهد المأساوى المخيم عليه الظلم وأصوات الكورال مع ضربات التيمبانى والتى تبعث إحساساً بالارتباط بين الموسيقى والصورة.

وتتكرر موتيفة صغيرة عدة مرات بإيقا ع معين من آلة التيمبانى تصاحب جنازة الشيخ عبد الصمد الذى يودعه أهالى البلد وهى تدل على بؤس الحال، الذى أصابهم.

أيضاً أصوات الكورال الحزينة المعبرة عن إعلان المحكمة الحكم بعرض أوراق صابر أفندى على فضيلة المفتى وحيرة ابنه أحمد الذى يريد الدفا ع عن والده المظلوم ولكنه مكتوف الأيدى ولا يدرى كيف يساعده.

يدخل الكورال بالآهات المعبرة عن الرثاء والظلم فى أكثر من مشهد للتعبير عن تلك الأحاسيس.

جملة لحنية تبدأ بالناى ومصاحبة الوتريات ويليها دخول العود، الذى يعبر عن مشهد البحث عن حسان بموتيفة إيقاعية تصاعدية.

جزء من التيمة الأساسية يصاحب مشهد أحمد مع أهل البلد وفيه الكورال واستخدام بعض الموتيفات الصغيرة المتكررة التى تعطى إيحاء بالتوتر والقلق.

تتكرر التيمة الأساسية للفيلم بآلة الناى المصاحبة بالوتريات وأصوات الكورال فى مشهد الوداع بين أحمد ووالده صابر أفندى فى السجن قبل حكم الإعدام بساعات وتدخل الموسيقى مع دموع أحمد فهى لحظة إبداع من يوسف شاهين ومن فؤاد الظاهرى فى اختيار تلك الموسيقى وزمانها ومكانها بالنسبة للفيلم وهى تظهر القيم الجمالية للموسيقى فى توافقها مع المشهد كما تزداد درجة جاذبية الصورة وتألقها من خلال تألق الموسيقى.

تتكرر التيمة الأساسية مرة أخرى عند هروب آمال إلى منزل أحمد وهى معبرة إلى أقصى درجة عن الموقف بآلة العود والكورال.

تظهر موسيقى مختلفة تماماً عن الموسيقى الموجودة فى الفيلم من البداية فى مشهد لقاء آمال مع رياض بك فى حجرة نومها وهى جملة موسيقية يؤديها البيانو وانا أرى إنها غير مناسبة لجو الفيلم وبعيدة كل البعد عن الروح المسيطرة منذ البداية وقد يكون رغبة المخرج أو المؤلف بعث روح وإحساس مختلف لدى الجمهور يلائم عدم إدراك آمال بما يحدث حولها من والدها وابن عمها ومفاجأتها بكلام رياض لها وطلبه للزواج منها وإبلاغه لها بموافقة والدها، ولكن رغم كل ذلك فالموسيقى هنا خرجت عن روح الفيلم باستخدام البيانو وحققت شعوراً يختلف عن الجو العام للمتلقى فهو عبر من خلال البيانو عن الطبقة الأكثر ثراءاً.

مشهد إعدام صابر أفندى يمتلكه إحساس بالرهبة والألم، وأثناء مقابلتنا مع الأستاذ/أحمد يوسف الطويل الخبير فى مجال الموسيقى العربية أكد أن صوت تلك الضربات ما هى إلا نبضات قلب الفنان عبد الوارث عسر عند أداءه هذا المشهد ولكن ضاعف حجم صوتها المخرج الفنان شاهين تسعين مرة ليشعر بها المشاهد حقيقةً، وهذا يؤكد إبداع وملكة المخرج الكبير يوسف شاهين ومدى حبه وتأثره بفنه وما يحاول أن يضفيه من إحساس واقعى ومؤلم بمرارة ذلك الظلم والذى قد يحدث مثله فى الواقع.

تيمة لحنية جديدة تظهر عند مشهد الإستخدم وهى للأوركسترا ويتضح فيها بعض آلات الإيقاع منها التيمبانى والصاجات والسيمبال وأيضاً الفلوت والبيكولو.

وتتكرر الجملة الأساسية بين الحين والآخر بأصوات الكورال التى تلائم الجو الحزين المسيطر على الفيلم فى لحظات المشاعر التى تربط بين أحمد وآمال وأيضاً فى لحظة إعتراف آمال بموت صابر أفندى.

تيمة عند ظهور المعبد تختلف عن الموسيقى الموجودة منذ بداية الفيلم وتبدأ ضربات إيقاعية من التيمبانى والسيمبال والصاجات وشىء من البهجة والروح الفرعونية فى استخدام الناى بآداء الترعيد والزخارف اللحنية وفيها آداء اللحن بنفس الايقاع فيما بين الوتريات والناى.

العود يعبر عن ذهاب آمال إلى أحمد فى المعبد ويليها دخول الناى وهى من نفس تيمة البداية فى مقام النهاوند.

ووصل الفيلم إلى نهايته بمصاحبة أصوات الكورال والأوركسترا بنفس التيمة المصاحبة منذ البداية ويتضح فيها دور آلة العود والكلارينيت الذى يؤدى بعض الألحان المصاحبة مع الوتريات بآداء يونيسون ثم آداء الكورال همينج بإيقاع محدد عدة مرات وصولاً بالنهاية.

ثالثاً : المؤثرات الصوتية :

استخدم أيضاً المخرج صياح الديوك للتعبير عن وقت الفجر والشروق وأحياناً خرير المياه وزقزقة العصافير لتدل على البيئة الفلاحى البسيطة، كما تسمع أيضاً بعض أصوات الحيوانات داخل الريف، وانفجار المياه عند كسر السد وغرق البلد بأكملها، وطلقات الرصاص أثناء عملية الصيد أو أثناء الفرح أو فى عمليات القتل المتكررة وأصداء الأصوات داخل المعبد والصراخ الذى يعبر عن شدة الخوف، والزغاريد التى تعبر عن فرحة فى الريف وصوت سير القطار على القضبان أثناء صدأمه بحسان، صوت الضرب والصفعات داخل المعبد، كل هذا يدل على مخرج متحكم فى جميع أدواته ويرغب فى توصيل جو معين يلائم الزمان والمكان المرتبط بقصة الفيلم واستطاع بالفعل شاهين أن يسيطر على المشاهد حتى النهاية.

الخلاصة :

نجح فؤاد الظاهرى فى توصيل القيم التى يريد توصيلها المخرج وكانت الموسيقى على قدر كبير جداً من النجاح فى توصيل الجو الحزين والمأساوى داخل الفيلم والتعبير عن الأحداث بموسيقى تتسم بالبساطة وبالروح الريفية التى تعبر عن شريحة من المجتمع المصرى خلال فترة من الفترات.

ونرى أيضاً أن من نجاح فؤاد الظاهرى ونجاح تلك الموسيقى وجود تلك الآلات التى عبرت عن الجو الريفى الحق، وللمقامات التى تعبر عن هذا الجو الريفى لزيادة الإحساس الجمالى لدى المتلقى وأيضاً بساطة الجمل اللحنى،ة حيث يتسم الريف بالبساطة فى كل شىءفى الحياة وبالتالى كانت بساطة الموسيقى أيضاً مناسبة ومتمشية مع إحساس المخرج والمشاهد، على الرغم من أن فؤاد الظاهرى شهير بموسيقاه الأوركسترالية فى معظم أعماله إلا أنه هنا أراد التعبير عن الجو العام للعمل الدرامى الذى تدور أحداثه فى قرى الوادى، أيضاً وجود الكورال بأداء (الهمينج) الصوت الذى يشبه النحيب فهو يهيئ الجمهور للأوضاع المأساوية والحزن الذى يسيطر على الأغلبية من البلد (الفلاحين) فى جميع أحداث الفيلم.

فيلم "شيطان الصحراء"عام ١٩٥٤

بطولة : مريم فخر الدين – عمر الشريف – توفيق الدقن – فردوس محمد – حمدى غيث – لولا صدقى – عزيزة حلمى

تصوير : الفيزى أورفانيللى – موسيقى الفيلم : فؤاد الظاهرى

هو فيلم اجتماعى سياسى فى شكل فانتازيا خيالية، حيث يعبر عن روح التسلط والاستبداد من قبل الحاكم الظالم الطاغية المستبد فى البيئة البدوية الغجرية فى الصحراء ومحاولة أهل البلد فى القضاء عليه والإطاحة به وقلب نظام الحكم.

ويبدأ الفيلم بصوت الراوى الذى يقص ويلخص موضوع الفيلم من حيث وجود حاكم ظالم مستبد وهو "زبيد" الطاغية الذى يعتدى على أموال قبيلة بنى مازن كما يعتدى على شرفهم من خلال النساء أثناء رحلة صيده للغزلان، ويبدأ الفيلم بظهور الوالى بعد نجاته من الموت حيث استطاع الهرب والعودة إلى القصر وبالتالى يبدأ فى طور جديد من الطغيان معولاً على الانتقام الشديد من الشعب، وأرسل الشعب بعضًا من زعماء العشائر عن أرادتهم إلى الوالى ليرحم شعبه من الهلاك ويطلبوا منه الغفران ويخفف من ظلمه وعدوانه وكان حكيم العرب والد عمر الشريف يرغب فى أنه يكون ضمن تلك المجموعة مع حجاج لكنه أرسل حمدى غيث بدلاً منه، ولكن الوالى خدعهم واستقبلهم بوليمة ثم فجأة أطاح بهم جميعاً وأمر بقتلهم ومضمون الفكرة تشبه مذبحة القلعة التى أراد فيها محمد على التخلص من المماليك والقضاء عليهم بنفس الأسلوب الخداعى، وبعد علم عمر الشريف أن صديقه الذى ذهب إلى الوالى بدلاً منه قتله الوالى فأراد الانتقام كما حاول بنى نعمان قتل هذا الحاكم وحاول عصام التقرب من الحاكم وطلب منه أن يكون فى ديوأنه ليعرف

جميع الاسرار والخبايا لكى يستطيع الإطاحة به، وتنشأ قصة حب بين عمر الشريف ومريم فخر الدين والتى تساعد حبيبها أيضاً فى الوصول إلى أسرار الوالى، وبآلات فاق مع أفراد الشعب يحاول عمر الشريف مساعدتهم للدخول إلى القصر للقضاء على هذا الطاغية ولكنه يعلم بهذه المكيدة من الغازية شادن (لولا صدقى) التى تفضح الأمر نتيجة لغيرتها الشديدة على عصام ورغبتها فى الانتقام منه لأنه وقع فى حب دلال فأمر الوالى بالقبض عليهما وبتعذيبهما، ثم يحاول حنظلة بعد علمه أن دلال ابنته بآلات فاق مع عصام للدفاع عن دلال وحمايتها فيتفقان على خطة جديدة وتحاول شادن كشفها مرة أخرى ولكن تتم خديعة الوالى ويسيطر الجيش على القصر بعد حرب الغجر والجيش ويتم السيطرة على القصر ويحاول الوالى الهرب بدلال ولكنها تستغيث بعصام الذى يستطيع قتله واسقاطه فى الهاوية ويأخذ عصاد دلال وينقلب الحكم ضد الوالى وينتصر الشعب وينتهى الفيلم.

جماليات موسيقى الفيلم :

أولاً : موسيقى التتر :

تبدأ الموسيقى مع بداية التتر بدخول الأوركسترا ويظهر فيها الوتريات والنفخ الخشبى والنحاسى وآلات الإيقاع مثل التيمبانى والسيمبال واللحن الأساسى يقوم بآدائه آلات النفخ النحاسية مثل الترومبيت والترمبون والكورنو، والموسيقى فى مقام النهاوند (المينير) والمصاحبة بوليفونية وهى تعبر عن موضوع الفيلم والبيئة البدوية الغجرية ووجود العنف والإنتقام من خلال الآلات النحاسية والإيقاعات وخاصة آلة التيمبانى التى تؤدى ضربات متوالية قوية وأيضاً آداء الفيولينة والآداء القوى للأوركسترا والآداء الحاد والاستكاتو والسلالم التصاعدية للفلوت واستخدام التنافرات والإيقاعات المتتابعة التى توحى بالمزيد من التوتر وجود بعض الجليساندو فى الفيولينة.

ثانياً : موسيقى المشاهد الدرامية :

أغنية (غجر غجر) والتى تعبر عن الطبيعة الغجرية والرقص الغجرى أثناء وجود الغجر وهم يغنون فى وجود مطربة تقوم بالرقص والغناء، وفيها الكورال يؤدى الغناء الجماعى وفيها كثير من الآلات الإيقاعية والصاجات والدفوف والرق مع الوتريات بالإضافة إلى الكلمات التى تعبر بشدة عن الغجر وتلك البيئة، والأغنية فى مقام الراست وهو مقام يستخدم كثيراً فى الأغانى الشعبية وهنا استخدمه الملحن ليتناسب مع طبيعة البيئة الصحراوية، ومن هنا يتضح أهمية الأغنية فى الفيلم الروائى، خاصة إذا استطاع المخرج

وضعها فى مكانها المناسب فهى تكون قادرة على توصيل المفهوم الذى يريده المخرج حيث غالباً ما تتعلق الأغنية فى أذهان المتفرجين وتكون من خلال كلماتها قادرة على توصيل المعنى المراد.

توجد وصلة موسيقية من الكورنو تعبر عن وداع المجموعة التى تذهب للوإلى بمصاحبة زياد.

موسيقى من الأبوا والوتريات ثم يظهر السينير والنحاس بالتيمة الأساسية للفيلم فى مقام النهاوند وتكرر مرة أخرى عند فتح الأبواب لوصول أشراف بنى مازن ويليها صولو للنفخ الخشبى والنحاسى والإيقاع (السينير)، وتتضح فيها الروح العسكرية لتتناسب مع الكادر الذى يقوم فيه أشراف بنى مازن بمقابلة الحجاج وسط جيشه وجنوده.

وتعاد مرة أخرى بمزيد من التنويع والإيقاعات المتكررة التى توحى بالخديعة المدبرة من الحاكم عند دخول الحجاج وزعماء العشائر إلى قصر الملك والتى تشبه مذبحة القلعة ويأمر بقطع أيديهم وقتلهم وصرخات النساء تعبر عن حالة الذعر والفزع لجميع الموجودين فى القصر.

موسيقى حزينة صادمة من الأوركسترا ويتضح دور الوتريات التى تؤدى سلالم هابطة والنفخ كله وخاصة النحاس والتى تعبر عن صدمة عمر الشريف بموت صديقه الذى أرسله بدلاً منه حينما عادوا بجثث زعماء العشائر بعد قتلهم.

وتدخل تيمة موسيقية لحنية حزينة جنائزية من الفلوت والكلارينيت والأبوا فى أسلوب مختلف حيث تعبر عن الحزن المخيم على قبيلة بنى مازن مع مصاحبة من الوتريات وهى لحنية فيها محاكاة بين الآلات Canon ويليها الإيقاع، الذى يعبر عن الحزن من أهالى البلد والرغبة الشديدة فى الانتقام من هذا الحاكم الغادر.

وتدخل التيمة الأساسية مرة أخرى عند المبارزة وتشتد المبارزة ويظهر دور الفيولينة فى آداء إيقاع بتتابع يؤدى للشعور بالتوتر والقلق مما سيحدث من خلال الكروماتيك والمسافات الهارمونية غير المتوافقة والتى تبعث على هذا الشعور.

وتيمة أخرى من النفخ والوتريات وهى تنويع على التيمة الأساسية، ويليها تيمة من الفيولينة وتصاحبها الآلات النحاسية والإيقاع تعبر عن الروح الانتقامية من خلال المصاحبة الهارمونية والإيقاعات المتتابعة الكروماتيك وال Tempoالسريع.

محاولة اعتداء وتحرش أحد رجال الملك (بطاح) على مريم فخر الدين (دلال) ودفاع عصام عنها وتهريبها من تلك القبيلة وتدخل تيمة موسيقية سلمية صاعدة والنحاس ثم آداء

صولو الفيولينة المصاحب بالآلات النحاسية لآداء الهارمونيات واستخدام الإيقاعات التى تعبر عن المشهد وخطوات الخيول فى تتابع ويقتله عمر الشريف (عصام) ويليها دخول جملة لحنية من الفيولينة تعبر عن فرحتهم بعودة دلال إلى أمها والنصر على الظلم وأيضاً فيها آداء عاطفى من خلال الآداء الليجاتو المربوط فى الطبقة الصوتية الحادة وتعبر عن العاطفة الجياشة التى سوف تربط بين عصام ودلال فالموسيقى فى هذا الجزء قامت بالتمهيد للمشاهدين.

تدخل موسيقى من النحاس تعبر عن مشهد الأبواق ومعها تيمة موسيقية من الوتريات ويليها بعض النغمات المتفرقة التى تصاحب خطوات أحد الجنود وفيها نوع من الفكاهة من خلال آداء الموسيقى.

موسيقى بسيطة خلفية من الفيولينة بمصاحبة النفخ حينما تعطى دلال تميمة لعصام لكى تنصره وتحفزه.

تدخل موسيقى البداية ولكن مع بعض الاضافات التى تعبر عن التوتر والحرب من الوتريات والنفخ مثل الأبوا والفلوت والنحاس، ثم تدخل الأبواق مرة أخرى ويصاحبها الأوركسترا وإضافة بعض الإيقاعات ثم مزيد من الكروماتيك المتتابع مع دخول إيقاعات بها بعض السكتات لإضافة روح الترقب والقلق أثناء المبارزة.

تيمة أخرى إيقاعية من الوتريات والنفخ (الفلوت والبيكولو) يؤدى نغمات سريعة متقطعة تعبر عن المرح والترف فى قصر الحاكم من خلال الآداء المتقطع وتكراره.

موسيقى من الناى عند قُبلة عصام لدلال وهى تصاحبها الوتريات وتعبر عن البيئة البدوية البسيطة والموسيقى تصاحب المشهد وتعبر عنه فى مزج هارمونى.

موسيقى البداية مرة أخرى ويظهر فيها البيكولو مع النحاس وآداء الوتريات بقوة مع الإيقاعات عند البحث عن (الملثم) عصام ويستخدم الظاهرى السكتات فى الإيقاعات للمزيد من التوتر وتتابع الإيقاعات وتكرارها مع الكروماتيك والسلالم الصاعدة والهابطة التى توحى بالبحث عن عصام من قبل رجال الحاكم.

آداء الكروماتيك والتريلات من الوتريات ومصاحبة بسيطة بصوت ضعيف بيانو P من النفخ الخشبى مع استمرار آداء الوتريات الكروماتيكى المتتابع والهارمونيات بالإضافة للمؤثرات الصوتية التى استخدمها المخرج بالنسبة للسيوف وصوت الرياح عند اشتداد المعركة ورغبة جيش الوالى فى أن يقوم عصام بتسليم نفسه وتشتد المبارزة.

أصوات الأبواق ويليها الوتريات بنفس تيمة البداية، ثم تكرر مرة أخرى الكروماتيك من الوتريات المصاحب من النفخ.

التيمة التى تدخل حينما تقتل الغازية شادن احد جنود الوالى (التميم) العاشق لها من الوتريات وآلات النفخ حينما تخدعه وتعبر عن قتلها له.

تيمة موسيقية من الوتريات والفلوت يصاحب ببعض الموتيفات الصغيرة.

موسيقى من الفلوت يصاحبها الوتريات وفيها الناى خلفية موسيقية لمشهد دلال وعصام قبل أن يذهب للحرب.

تيمة موسيقية من موسيقى البداية تحمل الكثير من التوتر فيها الفلوت والبيكولو والنحاس والوتريات أثناء الذهاب إلى زبيد للانتقام منه وروح الموسيقى كما هى بإضافة بعض الإيقاعات والروح العسكرية ذات طابع المارش القوى.

أغنية (عاشجاك انا عاشجاك) والتيمة الأساسية من الناى ويصاحبها الوتريات والقانون والإيقاعات.

موسيقى تعبر عن حالة العبث والمرح فى قصر الوالى من الأوركسترا وفيها محاكاة من الأوركسترا وتعبر عن مشهد عودة عصام بالمال والعطايا وهى موسيقى راقصة يختلف طابعها عن موسيقى البداية بالنسبة للإيقاعات المستخدمة والتآلفات الهارمونية الأكثر توافقاً لشعور المتلقى بالهدوء النفسى لكن مع استخدام نفس التكوينات الأوركسترالية بحيث لا يشعر المتفرج بانها موسيقى مختلفة تبتعد عن الروح السائدة فى الفيلم وهذا من عبقرية فؤاد الظاهرى بحيث تختلف الموسيقى بالنسبة للمشهد لكنها لا تختلف بالنسبة لطبيعة وروح الفيلم حتى لا يحدث فصل للمشاهد وكأنه خرج عن موضوع الفيلم.

ويليها أغنية (ديمو الأفراح يا بنات الحى) مصحوبة بالرقص وتعتمد على الناى والوتريات والإيقاعات والكورال الذى يؤدى غناء المذهب.

الأبواق والإيقاعات ثم تدخل الوتريات والدور البارز للتيمبانى والبيكولو مع الوتريات وموسيقى المارش بقوة وعنف النفخ النحاسى يظهر ويتجلى مع قفلة تامة فى نهاية الجملة الموسيقية تبعث على انتهاء الدور الذى يقوم به عصام أو كخطوة تمت بالفعل لنجاح الدور الذى يقوم به.

الإيقاعات تصاحب مشهد دلال وهى قادمة إلى قصر الوالى بعد أن خطفها الملثم وتظهر الدفوف والربابة فى المشهد ثم الوتريات تؤدى تيمة فى الطبقة الصوتية العالية والمزيد من آلات الإيقاع المتعددة والتعبير عن احتفالات الغجر .

جزء من التيمة الأساسية مرة أخرى عند مطاردة الملثم فى غرب المدينة.

تدخل تيمة موسيقية من الوتريات والنفخ فيها الكروماتيك والأبوا والفلوت تصاحب التيمة حينما تخبر شادن الوالى بأمر عصام وبخطته والموسيقى تعبر عن هذا الخداع وتستمر التيمة حتى يعلم توفيق الدقن (حنظلة) من زوجته السابقة أن دلال ابنتهما.

وتدخل الفيولينة وآلات النفخ النحاسية والإيقاعات مرة أخرى عند دخول عصام إلى ديوان الوالى وجزء منها يعاد عند وضع الوالى لدلال وعصام الأغلال على ايديهما.

تدخل الموسيقى المعبرة عن مشهد حب عصام لدلال وخوفه عليها ورغبته أن يطلق الوالى سراحها، ثم تدخل الإيقاعات لتعبر عن بدء الحرب.

وتكرر التيمة الأساسية مرة أخرى وتبدأ بالسينير فهى التيمة المصاحبة منذ بداية الفيلم والتى تعتمد على النحاس والإيقاع وموسيقى للحرب تشبه المارش، والموسيقى الأساسية مرة أخرى مع وجود الكروماتيك الذى يعبر عن التوتر والترقب.

ظهور موتيفات قصيرة تعبر عن مشهد المبارزة بالتبادل بين الآلات ووجود الكروماتيك من الوتريات ويليه تيمة صغيرة استكاتو متقطع مع وجود السكتات الصغيرة والسلالم الصاعدة والتآلفات الهارمونية القوية واستخدامات القوس بالنسبة للآلات الوترية.

إعادة التيمة مع بعض التنويع مثل التريلات فى بعض آلات النفخ مثل الفلوت ثم تصاعد سلمى كروماتيك ويعتمد المؤلف على المصاحبة الهارمونية، والتى تعتمد على التآلفات التى تساعد على الشعور بالقلق والتوتر مثل الثانية والسابعة وغيرها، ومازالت الحرب مستمرة وتستمر التيمة الأساسية والتى تتألق فيها آلات النفخ النحاسية والتى تعبر عن الروح القتالية.

يقوم عصام بقتل الوالى والحفاظ على دلال وتصاحبه نفس التيمة الموسيقية التى بدأ بها الفيلم فؤاد الظاهرى والتى تعبر أيضاً عن النهاية.

ثالثاً : المؤثرات الصوتية :

ويستخدم المخرج المؤثرات الصوتية مثل أصوات الحيوانات وصهيل الخيول وصراخ النساء عند قطع أيادى الرجال وأصوات السيوف عند المبارزات وأصوات الرياح والعواصف فى الصحراء مما أضفى روح الطبيعة الغجرية والبدوية والصحراوية على الفيلم كما ساعد المشاهد على تقريبه من ذلك العصر الذى سلف.

الخلاصة :

نرى أن موسيقى هذا الفيلم ناجحة جداً بالتيمة اللحنية البارزة منذ تتر الفيلم وحتى النهاية، والتى تعمل على إضفاء الروح الغجرية والبدوية من خلال الموسيقى كما ساعد ذلك أيضاً استخدام المؤلف للتنافرات الهارمونية والكروماتيك الذى يضفى المزيد من التوتر والقلق والريبة على الموسيقى، أيضاً استخدامه الجلى للآلات النحاسية والآلات الإيقاعية منذ البداية والآداء الذى يتسم بالقوة وإبراز كل النغمات الموسيقية، وكانت الموسيقى أحياناً تتسم بطابع المارش العسكرى الذى يعبر عن الحرب والقتال وروح المبارزة كل ذلك ساعد المشاهد على التواصل بين المشاهد واللقطات بالتوازى والمزج بين الموسيقى والصورة، كما قامت الموسيقى بالتمهيد والإستعداد النفسى للمشاهد بالتعبير عن بعض اللقطات مثل العلاقة العاطفية التى تجمع بين دلال وعصام، أيضاً مشاهد الغدر والخيانة وكل هذا يرجع لتمكن الظاهرى كمؤلف موسيقى من أدواته التعبيرية وسيطرته المحكمة فى التأليف وأيضاً اقتناعه بموضوع الفيلم وتأثره بالقصة وتفاعله معها مما ينتج عنه موسيقى رائعة بهذا الشكل.

ويقول شاهين عن هذا الفيلم أنه لا يحتسبه فى قائمة أعماله، حيث كانت الشركة المنتجة تتعجل كل شىءوأثناء المونتاج ظللت اثنى عشر يوماً متواصلاً دون أن أنام حتى أنتهى منه ولكنى مرضت من شدة الإرهاق مما دعاهم لاستدعاء المخرج نيازى مصطفى لاستكماله وعلمت فيما بعد أنهم أضافوا بعض المشاهد وقاموا بتصوير أغنية لذا فأنا لا أدرجه ضمن قائمة أعمالى.

فيلم "صراع فى الميناء"عام ١٩٥٥

بطولة : عمر الشريف – فاتن حمامة – أحمد رمزى – حسين رياض – توفيق الدقن– فردوس محمد

سيناريو : يوسف شاهين – محمد رفعت (عن قصة ليوسف شاهين ومحمد رفعت وليتى فايد)

حوار : السيد بدير – تصوير : أحمد خورشيد – مونتاج : كمال أبو العلا – موسيقى الفيلم : فؤاد الظاهرى

هو فيلم اجتماعى يتناول فكرة الصراع بين عمال الميناء فيما بينهم للعمل لحساب الشركة وأيضاً تتضح فكرة الصراع الطبقى فيما بين طبقة العمال البسيطة وطبقة الاغنياء صاحبة النفوذ وهو الصراع الذى تناوله يوسف شاهين فى أكثر من فيلم، أيضاً قضية

زواج المتعة من الثرى لأنثى بسيطة وبعدها يخفى الزواج ويتزوج من أخرى فى نفس المستوى وينتج عنه خلافات طبقية بين الأخوة وفيها يتضح استهتار الأب وعدم تحمله للمسئولية.

يبدأ الفيلم بميناء الإسكندرية الذى تعلق به المخرج نظراً لارتباطه بهذه المدينة الجميلة مسقط رأسه، ويعود عمر الشريف (رجب) من رحلة عمل فى البحر على متن سفينة ويفرح الجميع لعودته ويستقبلونه بحفاوة، وخاصة أمه فردوس محمد، وتبدأ المشاهد فى التعبير عن العلاقة العاطفية ومشاعر الحب بين رجب وابنة خالته حميدة (فاتن حمامة) والتى تجمعهما قصة حب منذ الصغر، كما تم عزل عزت (توفيق الدقن) من منصبه كمدير للشركة وتعيين ممدوح (أحمد رمزى) بدلاً منه وبالتالى بدأ الصرا ع على الوظيفة من خلال الأحداث وانتقام عزت من ممدوح وكان الضحية رجب بعد قدومه من رحلته فى البحر حيث يعلم الجميع بحب رجب لحميدة ومدى غيرته عليها لذا أحدث عزت وقيعة بينهما عندما أبلغ رجب بوجود مقابلات بين ممدوح وحميدة فى اللانش كما استطا ع أيضاً إبلاغ العمال بأن رجب ومجموعة من العمال سوف يعملون مع الشركة وذلك حتى يحدث صرا ع بين العمال بعضهم البعض ويؤدى إلى كراهيتهم لرجب الذى كان يعمل لمصالحهم دائماً ويحبونه، ويتوجه ممدوح إلى رجب ويصارحه بحبه احميدة ويطلب منه الزواج منها وينشب خلاف شديد بينهما.

كما قام عزت بتحريض أحد العمال لقتل كبير العمال ورئيسهم وهو عم إسماعيل ويستطيعوا أن يتهموا ممدوح وتلفق إليه التهمة ويحاول جميع عمال الميناء البحث عنه فى البحر لقتله وأيضاً يبحث عنه رجب لقتله من شدة غيرته على حبيبتــه حميدة

ولكن تتوجه أم رجب إلى والد ممدوح (حسين رياض) وتطلب منه أن يدافع عن أبنائه وبالفعل يعترف الأب لرجب بأبوته ولكن رجب يرفض ذلك الاعتراف، وبعد أن تشتعل النيران فى اللانش الذى يحتمى فيه ممدوح أثناء محاصرة عمال الميناء له فيدافع عنه وينقذه وينتقل ممدوح إلى المستشفى وتركب معه حميدة فيقرر رجب السفر مرة أخرى لظنه ان حميدة تريده، ولكن عند لحظة اقلاع السفينة يسمع رجب صوت حميدة تناديه وتعترف له بحبها فيرمى نفسه فى البحر وهى كذلك ويتقابلا بمشاعر الحب وينتهى الفيلم نهاية سعيدة بهذا اللقاء.

جماليات موسيقى الفيلم :

أولاً : موسيقى التتر :

يبدأ بأفان تتر الفيلم بصوت زمارة السفينة وصوت أمواج البحر وصوت رجب وهو مشتاق للعودة إلى أهله وينادى على إسكندرية بأسلوب يعبر عن مدى الشوق إليها، ثم تبدأ الموسيقى أثناء مقدمة الفيلم بموسيقى أوركسترالية جميلة لفؤاد الظاهرى تحمل الكثير من البهجة والفرحة والتى تعبر عن فرحة أهل البلد بعودة أحمد وفرحته بالعودة إليهم بعد الاغتراب حيث استطاعت الموسيقى التعبير عن البُعد والمفارقة من خلال تلك الألحان، وأيضاً يعبر المؤلف عن مشاعر الحب حيث يستخدم الكثير من الآلات للتعبير عن تلك المشاعر من خلال الأوركسترا كله وتكويناته حيث يبدأ اللحن بدخول آلات النفخ مع الوتريات بلحن صاعد بقوة فى مقام العجم (ماجير) وتؤدى آلات النفخ بأسلوب الترعيد Trillبشكل متكرر، مع الكثرة من الآلات الإيقاعية مثل التيمبانى والسيمبال والأجراس خلال تلك الجملة اللحنية والتى تضفى الكثير من البهجة على روح العمل، وآلات النفخ النحاسية مثل الكورنو والترومبيت والترمبون، حيث تتداخل جميع الآلات فى مقدمة أوركسترالية مفعمة بالحيوية فى أسلوب الكتابة الكنترابنطية والتى تعطى إحساس بوجود أكثر من لحن ممتزج يتفاعلوا معاً فى إيجاد لغة موسيقية جمالية تعبر عن إحساس المؤلف بما يريد إبرازه من خلال تلك الموسيقى التى تعبر عن الجو العام للفيلم.

ثانياً : موسيقى المشاهد الدرامية :

ويبدأ الفيلم بمشهد نزول أحمد من السفينة وهو عائد إلى زويه وتدخل الموسيقى بنفس لحن موسيقى التتر مع بعض التنويع فى اللحن الأساسى.

مشهد لقاء رجب بوالدته بعد الاغتراب لمدة ثلاث سنوات وتصاحبه موسيقى من الوتريات تنويع على التيمة الأساسية وتؤدى الفيولينة اللحن الأساسى وبدخول آلات النفخ يبرز صولو الفلوت بمصاحبة الأوركسترا.

تؤدى الطبلة عزف منفرد يعبر عن مشهد فرحة أهل البلد بعودة رجب واحتفالهم به فى اللانش وتتناسب الموسيقى مع الصورة، خاصة مع النظرات المتبادلة بين رجب وحميدة والتى تعبر عن عاطفة مشتركة بينهما كما تعبر عن البيئة المصرية مختصرة فى آلة الطبلة الشرقية الطابع، ويغار رجب على حميدة حينما يرفض رقصها فى هذا الاحتفال أمام عمال الميناء ويعنفها ثم يذهب وراءها ويحاول إرضائها فى مشهد يجمع بينهما فقط وخلفية المشهد هى ميناء الإسكندرية وتظل الطبلة مصاحبة لهذا المشهد وكأن أهله

يحتفلون حتى ولو غاب عنهم مع حميدة فالفرحة بعودته تخيم على الجميع، وفى نهاية هذا المشهد يدخل صولو فيولينة بمصاحبة الأوركسترا الوترى فى جملة لحنية جديدة تبدأ بصوت خافت Piano فى الطبقة العالية ومع آداء الفيولينة فيبراتو Vibrato يؤثر فى مشاعر المتفرج وخاصة إنها تبدأ مع كلام رجب المعبر عن أحاسيسه الحقيقية واشتياقه لحميدة.

مشهد نقل إدارة الشركة من عزت إلى ممدوح يصاحبه موسيقى من الكلارينيت والبيانو وهى موسيقى خفيفة ذات طابع غربى وأعتقد أنه رغبة من المخرج لوضوح الفرق الطبقى بين طبقة العمال حينما احتفلت بعودة رجب بالطبلة، وهذا المشهد الذى تمثله الطبقة الأرستقراطية الغنية واختلاف طبيعة الموسيقى كليةً فى المشهد سواء فى الآلات أو حتى نوعية الموسيقى المصاحبة، وللتعبير عن الموسيقى ذات الطابع الغربى بالطبقة الأكثر ثراءاً.

الجملة الموسيقية المصاحبة لعودة رجب مع حميدة وأمه إلى المنزل فهى تقترب من موسيقى البداية مع بعض التغييرات واستخدام أسلوب المحاكاة Canon فى بعض الأجزاء المصاحبة من آلات النفخ الخشبى مثل الفلوت والكلارينيت حيث يتكرر نفس اللحن أو الموتيفة بين تلك الآلات بشكل متتابع بنفس الإيقا ع والنغمات كما تؤدى آلات النفخ التريللات (الترعيد) بشكل واضح، وأيضاً وجود النحاس مع استخدام النبر فى الآلات الوترية الجملة تتسم بالفرح الذى يتضح فى الموسيقى وفى الصورة وفرحة رجب بدخوله منزله بعد فترة غياب.

تدخل تيمة موسيقية عند لقاء عمال الميناء (طرف عزت) مع رجب وهم يتهكموا على رجب لرغبته فى العمل واللحن لآلات النفخ الخشبى والنحاسى ويتضح فيها الترومبيت وترعيد الكلارينيت وصولو البيكولو والوتريات مصاحبة للنفخ بآداء النبر Pizzicatoمع آداء بعض النغمات المتصلة فى الباص والجملة فيها إحساس بالتشويق وكأنه سوف يحدث شىء ما وأيضاً التحدى من رجب لهؤلاء العمال.

لقاء رجب بعزت وأحداث الوقيعة بين ممدوح ورجب تدخل الموسيقى المعبرة عن الغدر باستخدام الترومبيت مع الوتريات بأسلوب آداء الوتريات تريمولو Tremoloوأيضاً وجود الضغط Accent على بعض النغمات ويليها الترعيد من الكلارينيت والصولو الجميل لآلة الفلوت وتكراره أكثر من مرة مع مصاحبة الوتريات، والتضاد بين الآلات الحادة مثل الفيولينة والفلوت مع الآلات ذات الصوت الرخيم مثل الكلارينيت والتشيللو فهو بهذا

التضاد يعمل على زيادة التأثير باللقطة السينمائية وإبراز المعنى وتقويته كما يضفى إحساساً جمالياً ومعبراً عن مشاعر رجب وما أصابها من مفاجأة وصدمة وغيرة على حميدة وبالتالى تمتزج مشاعر متناقضة من حيث حبه لها وضيقه مما تفعله، وتصاعد اللحن وإبراز آلة الفيولينة المعبرة عن الشجن والغنائية فى بعض الطبقات الصوتية وفى أسلوب الآداء مع وجود zoom in على وجه رجب معبر عن مدى حيرته وصدمته وكيف ينتقم فمن خلال الموسيقى والصورة نشعر بانتقام قادم على يد رجب، وتستكمل التيمة بجزء من موسيقى البداية فهى اللحن الأساسى الذى يشترك ويعبر عن مجمل القصة ولكن الحذف والإضافة الذى يتبعــه المؤلف يرجع لحسب إحساسـه بالمشهـد ومدى ما يريد التعبير عنه من خلال موسيقاه، ونهاية الجملة بآلة التشيللو عند لقطة حميدة وهى فى اللانش تعبر عن مشاعر الأسى والصدمة إنها بسبب حميدة لذا أرى أن الموسيقى انتهت عند هذا المشهد لتربط فى ذهن المشاهد أن مشاعر الأسى لدى رجب بسبب حميدة.

الحفلة المقامة فى فيللا أهل ممدوح يصاحبها موسيقى من البيانو والفيولينة وهى ذات الطابع الغربى والتى تميز الطبقة الارستقراطية عن الموسيقى التى تتسم بالطابع أو الألحان الشرقية للعامة.

عند مواجهة رجب وعزت عند فيللا ممدوح فطابع الموسيقى قوى من موسيقى البداية أو التيمة الأساسية للفيلم من الفيولينة والتشيللو بالتناوب بينهما وهى جملة مؤثرة بآدائها بقوة مع تعبيرات الممثل الكبير عمر الشريف.

رجب وبعض المشدات الكلامية بينه وبين العمال ويصاحبها نفس التكوينات الآلية عند تكرار نفس مشاعر الغدر التى تعرض لها رجب وكإنها استكمال للمشهد بنفس الآلات : الكلارينيت والفلوت مع الفيولينة والتشيللو مع استخدام آلة الترومبيت بكاتمة الصوت (السوردينا) ثم يدخل جزء من التيمة الأساسية من الفيولينة وهو الجزء الرومانسى الذى يعبر عن علاقة رجب بحميدة وتظل الموسيقى إلى أن ينتقل المشهد إلى لقاء ممدوح وحميدة فى اللانش ليصل إلينا الإحساس من خلال الموسيقى بارتباط المشهدين والعلاقة بينهما (تأثر رجب وتصرف حميدة التلقائى).

حينما ترى حميدة هدية ممدوح لها ورغبتها فى تحقيق تلك الأمنية بإرتداء فستان الزفاف فتصاحبها موسيقى هادئة رقيقة من الفلوت ثم الفيولينة والتشيللو وتعبر عن مشاعر حميدة وخاصة بارتباطها بالصورة وآداء فاتن حمامة فى تلك اللقطة.

رجب يتربص لرؤية حميدة وهو فى شدة الأسى والغيرة والرغبة فى الإنتقام من ممدوح والموسيقى لهذا المشهد فيها محاكاة بين الفيولينة والتشيللو فى جملة لحنية جمالية من إمتزاج صوت الآلتين مع اللحن وأسلوب الآداء ثم ينتقل المشهد لحميدة وممدوح فى اللانش وموسيقى الفيولينة والتشيللو تعبر عن وجود مشهد بين الأنثى وتمثله الفيولينة والرجل ويمثله التشيللو ثم دخول الفلوت ويليه الكلارينيت مع الأوركسترا فى معالجة هارمونية رائعة والموسيقى تعبر عن المفارقة بين مشاعر الحب والكراهية بسبب التصرف وهذا التضاد يعطى مفارقة جمالية.

دخول التريمولو فى الوتريات عند تصريح ممدوح لرجب أنه سوف يتزوج من حميدة يعبر عن التوتر والقلق والارتياب والصدمة لرجب حيث كانت الموسيقى سبباً فى زيادة عنصر الإثارة والإنتباه فى المشهد.

جزء من التيمة الأساسية بعد الخلاف بين ممدوح ورجب.

تيمة مصاحبة لمشهد بين رجب ووالدته لاعتراضه على الفقر والموسيقى تبدأ بالتشيللو ويصاحبها موتيفات من الفلوت ثم الكلارينيت والأوركسترا ولكن تلك التيمة غير مؤثرة فى هذا المشهد، لذا كان من الأفضل وجود موسيقى تتسم بالحزن أو الأسى قد تكون أكثر تعبيراً عن المشهد ولكن ربما أراد المؤلف وضع موسيقى مختلفة لكنها غير موفقة نسبياً.

التيمة الموسيقية المرتبطة بوجود رجب مع العمال تتكرر عند لقاء رجب مع العمال.

الموسيقى ذات الطابع الغربى عند فيللا ممدوح تتكرر حتى عند لقاء حميدة وممدوح فى منزله وهى تحزره من رغبة رجب فى قتله، فالموسيقى هنا فى هذا الجزء ترتبط بالمكان وليس بطبيعة المشهد فهى كاللحن الدال وهو الأسلوب الذى تميز به فاجنر فى أوبراته حيث ترتبط الموسيقى بمكان أوشخص لتدل عليه.

جملة موسيقية بسيطة فى مشهد الملهى الليلى بأسلوب الآداء المتقطعStcato.

موسيقى مصاحبة لمشهد طلب أم رجب لأبو ممدوح بابتعاد ممدوح عن رجب الذى تذكره بأنه ابنه وإنهما أخفيا هذه الحقيقة لمدة ٢٥ عاماً فالموسيقى فيها طابع يمتزج بالحزن والتهديد من الأوركسترا يتضح فيها التشيللو والكورنو بجانب باقى آلات الأوركسترا.

ممدوح يبحث عن عم إسماعيل رئيس العمال وأحد العمال يقوم بقتله أثناء أدائه لفريضة الصلاة، وتصاحب المشهد موسيقى تتكرر بالترومبيت والأوركسترا مع وجود الفلوت والكلارينيت وهى تعبر عن القلق والتوتر وليست القتل كأن لابد أن تكون مختلفة

خاصةً فى لحظة القتل ولكن ربما أراد المخرج عدم المبالغة لأن المشاهد على دراية بما سوف يحدث لأن التحريض كان علنياً.

وتتكرر نفس التيمة الموسيقية عند إنطلاق ممدوح بعد رؤية عم إسماعيل بعد القتل وهى تتناسب مع هذا المشهد.

الفلوت والكلارينيت يشتركا فى آداء مصاحبة لمشهد عودة رجب إلى منزله.

وصول رجب إلى منزله والمصاحبة الموسيقية من الوتريات ويليها دخول النفخ الخشبى ثم النفخ النحاسى بأسلوب آداء من الوتريات مربوط Legato وعريض أى بآداء كل القوس من الكعب مع الفيبراتو فيوحى بالشجن أو زيادة التأثر وخاصة فى المساحة الصوتية المنخفضة والتى تعطى طابعاً دراميا.

التيمة اللحنية عند تحرش رجب بحميدة موفقة جداً بدخول الوتريات بقوة وهى جملة يتضح فيها أسلوب الظاهرى الشرقى والبراق وتمكنه من الكتابة للأوركسترا وللوتريات وأيضاً حرفية الكتابة للموسيقى المصاحبة للأفلام، حيث عبرت الموسيقى وتفاعلت مع المشهد.

مشهد انفعال رجب بسبب ظنه بحب حميدة لممدوح تصاحب بتيمة موسيقية من الوتريات (الفيولينة والتشيللو) واللتان لهما طابع غنائى درامى ثم يفتعل لحظة رقص وتدخل موسيقى من النفخ الخشبى والترومبيت والوتريات تعبر عن تلك اللحظة بشكل رائع، أيضاً لحظة دخول الموسيقى فهى تعبر عن مخرج فنان واعى، ويستكمل المشهد بالأوركسترا ككل ويتضح استخدام التيمبانى وآلات الإيقاع بشكل مسيطر على التيمة ويؤثر على إحساس المتفرج.

الموسيقى التى تصاحب مشهد محاولة رجب لقتل حميدة فهى تبدأ خافتة وتتصاعد وفيها توتر وقلق وتشويق لما سوف يحدث فهى تشعر الجمهور بكارثة وهى تعبر بشدة عن اللقطة السينمائية باستخدام آلات النفخ النحاسى والإيقاع، ونرى إنها جملة موفقة حيث تصل الأحداث والموسيقى معاً إلى ذروتها فى العراك والضرب بين رجب وممدوح، ثم تدخل والدة رجب وطلبها أن يذهب لوالد ممدوح والموسيقى تصل إلى قدر كبير جداً من النجاح فى تلك المشاهد الذى استطاع فؤاد الظاهرى التعبير عنها وأن يمزج بين موسيقى البداية مع إضافات تعمل على بث روح مؤثرة لدى المشاهد حيث تصل الموسيقى إلى الذروة مع بلوغ ذروة موضوع الفيلم وإذا أردنا أن نشعر بأهمية تلك الموسيقى فعلينا أن نتخيل المشهد بدونها فهى تعمل على التأثير من خلال الأذن بجانب العين وبالتالى يتذوق الشخص ويشعر بالعمل الفنى من خلال أكثر من حاسة.

مشهد بحث العمال عن ممدوح لقتله بدخول موسيقى من الفيولينة تؤدى اللحن بالترعيد مع دخول الكورنو الدرامية القوية ثم الوتريات ومعها النفخ خاصة الآلات النحاسية والإيقاع ويليها تيمة موسيقية جميلة من الفلوت والأوركسترا بالتناوب مع الفيولينة وكان تألق الموسيقى الذى هو وسيلة للجذب يعمل على زيادة الكادر تألقاً.

مشهد لقاء العمال بوالد ممدوح وموسيقى تشعر بالقلق والريبة أمام العمال بنفس الآلات ولكن مع إضافة جزء فى النهاية يبعث على المفاجأة من الفيولينة فى المساحة الصوتية الحادة مع التيمبانى والمصاحبة الأوركسترالية حينما يبلغه والد ممدوح أنه والده هو الآخر، ويلعب الإيقاع دوراً مهمًا فى الإحساس بالقلق.يدخل الأوركسترا بلحن يشبه لحن البداية مع دخول فلوت منفرد ذو صوت براق رومانسى بمصاحبة الأوركسترا وتؤدى الأوركسترا الترعيد بكثرة فى هذا الجزء، كما تلعب الفيولينة دور هام فى موسيقى هذا الفيلم.

موسيقى فى مشهد ملاحقة المراكب لممدوح لقتله ويستخدم المؤلف تكوينات للآلات تساعد على توصيل الإحساس للمشاهد إضافة لأسلوب المؤلف الذى يمتزج بين الشرقية فى الإحساس وأسلوب الكتابة الغربية.

موسيقى البداية تتكرر فى مشهد طلب أبوه منه أن ينقذ أخوه ممدوح مع إضافة تتابع هابط من الوتريات.

لحن موسيقى مختلف يبدأ بالكلارينيت الغنائية الدافئة ثم الترومبيت القوى الدرامى والفلوت الرومانسى البراق مع الوتريات، حيث تعزف الفيولينة التيمة الأساسية.

جملة موسيقية بوليفونية بعد إنقاذ ممدوح، ثم طابع مختلف من الموسيقى وتتألق فيه الفيولينة النشيطة الرومانسية.

مشهد ممدوح ووالدته مع حميدة فى الإسعاف وفيها الأوركسترا مع إبراز الفيولينة والأبوا والتى تعطى شيئا من الترقب.

التيمة الأساسية تتكرر حينما يطلب والدهما أن تلحق حميدة برجب مع بعض التنويع فى اللحن بمصاحبة هارمونية من آلات النفخ.

الموسيقى تصاحب نداء حميدة على رجب لكى يعود والأوركسترا تعبر عن هذا اللقاء بإعادة التيمة الأساسية للفيلم.

ثالثاً : المؤثرات الصوتية :

تقوم المؤثرات الصوتية بدور مهم منذ بداية الفيلم، حيث كانت زمارة السفينة المعبرة عن جو الإسكندرية ومدى اشتياق رجب لعودته بعد الإغتراب لمدة طويلة.

كما ظهرت المؤثرات فى أصوات السفن والمراكب وأمواج البحر وموتور اللانش، وأصوات الرياح والعراك فى أكثر من مشهد داخل أحداث الفيلم.

الخلاصة :

نجح فؤاد الظاهرى فى موسيقى هذا الفيلم، حيث عبرت الموسيقى عن الكثير من المشاهد الدرامية ببراعة وتناسق وتآلق مع الكادر مما أضفى بُعداً جمالياً على الفيلم، أيضاً تكويناته الآلية وأسلوب الكتابة المتميزة ساعد على توصيل رؤية المخرج من خلال التآزر بين الموسيقى والصورة.

فيلم "باب الحديد"عام ١٩٥٨

بطولة : هند رستم – فريد شوقى – يوسف شاهين – حمدى غيث – حسن البارودى

القصة والسيناريو : عبد الحى أديب – الحوار : محمد أبو يوسف

تصوير : الفيزى اورفانيللى – مونتاج : كمال أبو العلا

إنتاج وتوزيع : جبرائيل تلحمى

المخرج المساعد : محمد أبو يوسف – مساعد ثان : مصطفى جمال الدين

موسيقى الفيلم : فؤاد الظاهرى

هو فيلم اجتماعى واقعى يعبر عن حياة المجتمع المصرى بكل فئاته وطوائفه من خلال تعاملات بعض نماذج من أفراد المجتمع داخل محطة السكة الحديد، ويسلط الضوء على بعض الشخصيات المحورية فى الفيلم من خلال بائع الجرائد الأعرج ذى العاهة قناوى (يوسف شاهين)، وبالتالى يوضح المخرج الصراع النفسى لدى المعاقين ذوى الإحتياجات الخاصة وما يفقده هذا المعاق من إحساس طبيعى كأى إنسان بإشباع غرائزه ونظرة المجتمع الدونية له بالسخرية والانتقاص من قدرته، أيضاً بائعة المياه الغازية هنومة (هند رستم) والشيال أبو سريع (فريد شوقى) والعلاقة العاطفية بينهما، وهذا الفيلم يعبر عن شريحة من المجتمع التى تعيش داخل باب الحديد وتقضى حياتها داخل هذا المكان، أيضاً قضية التضاد فى المشاعر وتحول العاطفة الإنسانية من الحب إلى القتل فهى مفارقة فى فلسفة الشخصية فهو إنسان ذو شخصية مركبة غاية فى العمق والتعقيد.

وقبل بداية التتر مدبولى يتحدث عن بداية علاقته بقناوى بطل الفيلم وهو فى محطة مصر التى بها قطار قادم وقطار راحل كل دقيقة، ووجد مدبولى شخصًا نائمًا على الأرض واكتشف أنه أعرج فقام بتسريحه مع من يبيعون الجرائد لحسابه ووجد له مكانًا صغير

يعيش فيه داخل المحطة، وحينما زاره ذات مرة اكتشف الصور الجنسية التى وضعها بشكل يعبر عن الحرمان فهو غير سوى.

فمحور الفيلم حول قناوى ذى العاهة بائع الجرائد الفقير جداً والضعيف نفسياً وملىء بالإحباطات والعُقد النفسية والذى يقع فى حب هنومة ويريد الزواج منها ولكنها تحب أبو سريع الشيال وسوف تتزوجه ومن هنا تبدأ مأساة قناوى المحروم نفسياً وجسدياً ويرى رغبته فى هنومة هى التى ستشبع تلك الرغبة، ويوجد بعض الأحداث الثانوية فى الفيلم مثل الفتاة التى تتحدث لحبيبها تليفونياً لكى تراه قبل سفره، أيضاً السيدة التى خافت من نظرات قناوى لها وتخبر زوجها ويقوم بالإعتداء على قناوى بالضرب ثم يخفى وجه زوجته التى هى السبب فى الخلاف لتعريتها لوجهها، أيضاً رغبة أبو سريع فى إنشاء نقابة للشيالين ودعوته لباقى الشيالين للإنضمام معه، وبعد أن يشعر قناوى بعدم تحقيق رغبته فى الزواج من هنومة وانها ستتزوج من أبو سريع يُقدِم على قتلها ولكن فى ذلك اليوم ترسل صديقتها بدلاً منها وبالتالى يقتل صديقتها ويتهم البعض أبو سريع بالقتل، وحينما يكتشف انها ما زالت على قيد الحياة يحاول قتلها مرة أخرى، ولكن يقنعه مدبولى أنه سيزوجه من هنومة إلى أن يأتى رجال مستشفى الأمراض النفسية ويأخذوه فيصرخ لأنه لم يحقق هدفه بالزواج من هنومة وتكون تلك هى النهاية المأساوية لهذه الشخصية غير السوية والمحبطة المليئة بالكثير من الصراعات النفسية.

جماليات موسيقى الفيلم :

أولاً : موسيقى التتر :

يبدأ التتر بأفان تتر على صوت حسن البارودى وتبدأ الموسيقى مصاحبة بصوت آلة التيمبانى الإيقاعية باهتزاز الصوت وارتجافه Tremollo يليه دخول آلة القانون الشرقية والتى تعبر عن المكان وشرقيته والذى يبتعد عن الروح الغربية لذا فكان وضع تلك الآلة من أسباب نجاح موسيقى هذا الفيلم، ويلى القانون دخول الأوركسترا ولكن مع إبراز اللحن المميز للطابع الشرقى الذى يقدمه القانون وأيضاً أصوات الكورال (الرجال) بالآهات التى تعبر عن جو الفيلم وشرقيته أيضاً بنسيج بوليفونى يتميز بتشابك الألحان فى الآلات المختلفة والتصاعد اللحنى وأداء آلة الهارب، وبدخول التيمة اللحنية لأغنية "اتمخطرى يا حلوة يا زين" بإيقاع الزفة، والذى استخدمه المؤلف كموتيف، يظهر مزج هذا اللحن الفولكلورى فى نسيج المقدمة الموسيقية لهذا الفيلم مع عمل تنويعات نغمية وتوزيعات هارمونية عليها فى مقام النهاوند.

ثانياً : موسيقى المشاهد الدرامية :

تدخل الموسيقى الهادئة من الفيولينة بمصاحبة الأوركسترا وهى تتناسب مع المشهد المعبر عن نظرات قناوى إلى أرجل هنومة، ثم تستمر وهو ينصت بنوع من التصنت لمكالمة تليفونية من فتاة وهى تتحدث إلى حبيبها والتى تعبر عن حرمـأنه الشديد ورغبته فى وجود علاقة عاطفية وجنسية غير قادر الحصول عليها وتعبر تلك اللقطة عن إنعكاس قوة الجنس التى بداخله كما عبر الصمت عن معانى كثيرة لأنها امتلكت قوة الشعور الذى قد يعجز الحوار عن التعبير عنه.

صولو ناى حزين مع مشهد قناوى وهو يسمع وهم يتحدثون عن هنومة حينما أنقذت الولد من اصطدامه بالقطار فى آخر لحظة وهى جملة حزينة من الناى تعبر عن حزن قناوى وصراعه النفسى الداخلى.

وتدخل جملة موسيقية ممزوجة بتصاعد أصوات الكورال عند لقاء قناوى بهنومة ومحاولته التحرش بها وهى تعبر عن قوة البداية والتدفق الشعورى داخل المشهد وعما يجيش داخل نفس قناوى من تدفق عاطفى تجاه هنومة.

الفيولينة والأوركسترا بتيمة هادئة رقيقة ويليها البيانو تعبر عن نظرات قناوى إلى الصور العارية ورغبته العارمة تجاه الجنس الآخر.

الكلارينيت والعود والقانون والفيولينة فى جملة موسيقية رائعة من الظاهرى تصاحب قناوى وهو يتخيل أن هنومة معه من شدة حبه وتمنيه لها.

الفيولينة ثم البيانو تصاحب مشهد الفتاة التى ترى حبيبها من بُعد لتودعه، وبعدها تدخل الأوركسترا فى جملة رقيقة ويبرز دور آلات الإيقاع ثم صولو الكلارينيت.

الكلارينيت المنفرد يؤدى لحن والأوركسترا الوترى(التشيللو والكنترباص) يصاحبه ثم يدخل البيانو بتيمة أخرى وتؤدى آلات النفخ الخشبية الهارمونيات المصاحبة عند طلب قناوى للزواج من هنومة.

صولو دويتو Duetto (ثنائى) للفلوت والأبوا وهو Unisons أحادى النغم أى يؤديان اللحن معاً فى نفس الوقت بنفس النغمات ومنه مباشرةً إلى جزء من موسيقى البداية بالآلات الشرقية الممتزجة بالآلات الغربية العود والقانون مع الكلارينيت والتشيللو حينما ترفضه هنومة وتعايره وتسخر منه وتؤكد له رغبتها فى الزواج من أبو سريع وتعبر موسيقى البداية بآلاتها الشرقية عن روح مصرية صميمة فى الفيلم وعن الشجن الذى يملأ حياة قناوى لما فيها من بؤس ويأس.

موسيقى ذات طابع مختلف غربى مع بعض رقصات الشباب أثناء دخولهم المحطة للقيام برحلة وهى جزئية بسيطة ولكن تعبر عن اختلاف الشرائح والطبقات التى تدخل المحطة فهى فيها جزء من الواقعية للحياة التى نعيشها.

موسيقى الشباب فى الرحلة مرة أخرى داخل القطار من الجيتار والأوكورديون ذات الطابع الغربى مع التصفيق والرقص تعبر عن جو مختلف وتتمشى مع الطبيعة المرحة للشباب وتستمر حتى حضور قناوى ونظراته الحادة إلى هنومة وهى تتراقص وتتمايل وهو يرقص على رصيف المحطة مما يعبر عن شخص غير سوى يرقص بشكل هستيرى مما يؤكد على تميز آداء يوسف شاهين كممثل عبقرى عند تمثيل هذا الدور بنظراته وتعبيرات وجهه.

الأوكورديون والجيتار يستأنف بتيمة أخرى تصاحب هنومة وأبو سريع وضحكات وقبلات وقناوى يتصنت على هذه المقابلة ويغار على هنومة ويعمل صوت صفارة القطار وكأنه إنذار بالانتقام الذى سيحدث من قبَله.

الأوركسترا والبيانو فى تيمة حادة وقوية تعبر حادثة قتل فى الجريدة تؤدى إلى شروع قناوى فى قتل هنومة وشراءه سكينة لقتلها مما يعبر عن شدة القسوة داخله ومدى اضطرابه الجنسى.

تيمة موسيقية بالتبادل بين آلات النفخ الخشبى يظهر فيها الفلوت والبيكولو والكلارينيت بمصاحبة التشيللو أثناء تنزيل الصنوق وأنثى تخاف من قناوى وهو ينظر لها بحدة وتجرى لتخبر زوجها والموسيقى فيها بساطة ورشاقة تعبر عن الكوميديا فى الموقف لأنه غير سليم عقلياً.

تيمة موسيقية من الأوركسترا والبيانو تعبر عن حدوث خطر سيحدث ففيها تنويع على لحن البداية وتعزف الفيولينة فى المساحة الصوتية الحادة والتى تتسم بالنشاط والغنائية ومع دخول آلات النفخ النحاسية وآلات الإيقاع فى الجملة بالتناوب تعطى شعور بالتوتر والريبة مما سيحدث.

تدخل تيمة أخرى جديدة تبدأ بالكلارينيت والكورانجليه ذو الصوت الرخيم المقترب من صوت آلة الكلارينيت والأكثر غلظة من الأبوا الملىء بالشجن والغنائية مع بعض الموتيفات الصغيرة للترومبيت ودخول الكورال بالهمهمة وبالآهات الرثائية المعبرة عن عملية القتل التى سيقوم بها قناوى مع تكرار بعض الموتيفات القصيرة والسلالم الصاعدة والهابطة من آلات الفيولينة تساعد على زيادة شعور المتلقى بالحدث والتفاعل بين الصوت والصورة

بالمزج بين حاستى السمع والبصر، أيضاً لحظة خروج أحد القطارات من المحطة وصديقة هنومة متوجهة إلى المخزن ينبئ بحدوث خطة وحينما تتجه اللقطة إلى عجلات القطار أثناء عملية السير مع ارتفاع الصوت تعمل على زيادة حدة التوتر والخوف على تلك الصديقة، وتنتهى الجملة الموسيقية بدقات ساعة المحطة وهى نهاية ناجحة وقوية من المخرج فيها رؤية جمالية من حيث التشويق للأحداث التالية.

تيمة موسيقية صغيرة من الأوركسترا عند وداع الفتاة الصغيرة لحبيبها فى المحطة.

جزء من التيمة الأساسية بمصاحبة البيانو ذات الإيقاع المميز بلقاء قناوى ومدبولى وهى بعد صفارات القطارات مليئة بالإحساس الحزين والإحباط واليأس الذى يمتلك مشاعر قناوى، والتى تمتزج أيضاً بالاضطراب والخوف، ويعمل دائماً الإيقاع على القدرة على التعبير عن أغوار النفس البشرية.

الخلفية الموسيقية لأغنية اتمخطرى يا حلوة يا زين ببطء وبإيقاع حزين والتى تعبر عن الخلل النفسى لدى قناوى، الذى يقول إنه تزوج بهنومة، كما تجعل لدى المشاهد الشعور بالشفقة على قناوى وتتكرر مرة أخرى عند احتضانه للقطة التى يُسميها هنومة، وتتدخل أصوات الكورال بالآهات وبعدها استخدام تيمة موسيقية شديدة القوة Fortissimo من الأوركسترا مع الآداء الحاد للفيولينة والذى يشبه الصراخ مع استخدام الترعيد فى الطبقة الحادة فى الفيولينة مع لحن رخيم من التشيللو والكنترباص مع آلات النفخ النحاسية وهذا التضاد يعمل على تقوية المعنى الدرامى للمشهد ويبرز جماليات اللقطة السينمائية، حيث يحدث التناسق فيما بينهما.

أصوات الكورال تدخل مرة أخرى بصوت خافت وتمتزج بصوت القطة.

يصدم قناوى حينما يرى هنومة ويسمع صوتها ويعلم أنها على قيد الحياة وتكرر نفس التيمة الموسيقية من الأوركسترا والتى تعبر عن القلق وتصاعد الأحداث الدرامية.

صولو تشيللو حينما تتحدث هنومة إلى قناوى فهو لا ينطق ولكن التشيللو ذى الصوت الدافئ الدرامى يعبر عن عدم نطقه وحزنه الدفين، ويظهر التشيللو مرة أخرى عند الحديث بينهما بإضافة بعض النغمات المتقطعة من القانون ويستكمل الآداء مع الكورال بالآهات وهى تعبر عن ما يفكر فيه قناوى لكى ينتقم مرة أخرى من هنومة فالصمت هنا كان أبلغ من الكلام.

التيمة اللحنية الأساسية تتكرر عند هروب قناوى حينما يسمع بأن هناك قاتلا يجب البحث عنه ولكن تؤدى بصوت خافت.

يبحث أبو سريع عن هنومة التى تستنجد به ولكن حينما تحاول الهرب لم يمهلها قناوى وتدخل الموسيقى فى نفس لحظة فتح الباب ورؤيتها لقناوى بمنتهى العنف والقسوة والإجرام بدخول الكورال بصوت أقوى لتعبر عن نهاية قناوى وشدة الرعب لدى هنومة مع المزج بين القانون وباقى آلات الأوركسترا والبيانو فى لغة موسيقية سينمائية رائعة وتنتهى بصوت مجيء القطار على القضبان، وتزداد جاذبية اللقطة السينمائية وتألقها من خلال تألق الموسيقى حيث يحدث تناسق بين الموسيقى والصورة يخلق بُعداً جمالياً لدى المشاهد.

الجملة الموسيقية التالية بتصاعدها اللحنى المتتابع من الأوركسترا توضح الحالة الهستيرية لدى قناوى بوصول أفراد مستشفى الأمراض العقلية وصدمته مما يحدث.

بعدها يكرر جزء من لحن البداية بصوت خافت جداً كخلفية للمشهد حينما يحاول مدبولى اقناعه بأنه سيزوجه من هنومة واليوم هو يوم زفافه حتى لا يقتل هنومة وهو يحمل السكين، وحينما يرتدى رداء مستشفى الأمراض العقلية تدخل موسيقى اتمخطرى يا حلوة يا زين مرة أخرى والمصاحبة بأصوات الكورال لتعبر عن مدى الصراع النفسى داخله وعدم إدراكه بكل شيء وأن كل ما يفكر فيه هو كيف يحصل على هنومة وتكون له كزوجة فقط، ثم يصرخ حينما يأخذه رجال المستشفى ويدرك أنه لا يتزوج من هنومة وهنا تحدث الصدمة لديه بصرخة قوية تدخل معها الموسيقى بالكورال أولاً بأسلوب بوليفونى بين أصوات النساء والرجال مع التيمبانى ويليها الأوركسترا بقوة مع إبراز صولو القانون المعبر عن الحزن والشجن للنهاية المأساوية بضياع قناوى ومصيره فى مستشفى الأمراض العقلية، ويعبر يوسف شاهين كمخرج بارع عن هذه الأحاسيس من خلال إمتزاج الصوت والصورة كما يمتلك إحساساً فائقاً فى مكان وزمان وضع الموسيقى داخل الفيلم ويربط دخول الموسيقى ببعض المواضع التى تعمل على سيطرة الصورة على المشاهد من خلال الصوت دون أن يدرى المشاهد وهى تمثل عبقرية شاهين المخرج فى ظهور التناسق الجمالى فيما بين الموسيقى والصورة.

ثالثاً : المؤثرات الصوتية :

استخدم شاهين المؤثرات الصوتية مثل دقات ساعة المحطة وصفارات القطارات وأصوات القطارات نفسها عند التحرك والتى لعب بها دوراً مهماً فى التأثير على المشاهد عن طريق استخدامه كإيقاع فى الكثير من المشاهد، وتعمل على زيادة التعبير عن الواقع وأيضاً قوة القطار ومن خلاله يبرز التناقض فى ضعف شخصيات الفيلم، كما أن إضافة البُعد المكانى فى الصورة فمن خلال تلك المؤثرات يشعر المتفرج أنه داخل محطة مصر حقيقةً وليس مجرد فيلم سينمائى يشاهده عبر الشاشة.

الخلاصة :

يرجع عدم تقبل الجمهور وعدم إقباله على هذا الفيلم لأسلوب شاهين المتقدم عما كان يقدم آنذاك من أفلام على شاشة السينما، حيث كان هذا الفيلم مفاجأة لصدق الرؤية والأفكار المتميزة كما أن اللغة السينمائية المتقدمة هذه أضافت لهذا الفيلم جماليات خاصة وأعتقد أنه نقطة مهمة فى تاريخ شاهين الفنى.

كما أن شاهين الممثل استطاع آداء دور بطولة أعتقد فى رأيى أنه يمتلك هذه الموهبة الرائعة والإحساس الشديد ويرجع ذلك لإيمانه بالقضايا التى يتناولها من خلال شاشة السينما كما أنه يمتلك لغة العيون والتى استطاع أن يؤديها ببراعة وإحساس لا مثيل له وحقيقة فهو يستحق العديد من الجوائز على آداء هذا الدور.

كما يلعب المونتاج دوراً مهمًا بالاتفاق مع وجهة نظر المخرج فى وصول الفيلم إلى الشكل النهائى الناجح من حيث الموسيقى والصورة وعلاقة كل منهما بالأخرى فأيضاً تميز المونتير كمال أبو العلا فى إضافة وتركيب الموسيقى على الصورة وأيضاً فى استخدام المؤثرات الصوتية وربطها مع الصورة زمانياً ومكانياً.

كما أن موسيقى الفيلم نجح فيها جداً المؤلف الفنان فؤاد الظاهرى فهو من رواد المؤلفين المصريين الذين يمتلكون حاسة فنية عالية مع التمكن فى التقنيات الموسيقية والأساليب المختلفة للكتابة الأوركسترالية والتى من خلالها يستطيع أن يقدم موسيقى متميزة جداً للأفلام فهو مؤلف ذو طابع خاص وتلوين صوتى مميز، واستخدامه للأغنية الشعبية الشهيرة فى الأفراح مع إيقاع الزفة كان ناجحاً فى التعبير عن معنى الفيلم وأيضاً المشهد الأساسى (الماستر سين Master Scean) فى نهاية الفيلم، كما يتميز أيضاً فى المزج بين الآلات الغربية الأوركسترالية والآلات الشرقية بأسلوب فنى متميز يشعر المتلقى بتقبل الموسيقى وزيادة إحساسه ووعيه بالأفكار التى يتناولها الفيلم فهى إذن تعمل على ثراء البُعد الدرامى بتضافرهما معاً.

فيلم "نداء العشاق" عام ١٩٦١

بطولة : برلنتى عبد الحميد – فريد شوقى – شكرى سرحان – توفيق الدقن – خيرية أحمد – عزيزة حلمى – ثريا فخرى

قصة : عبد الحى أديب – مونتاج : رشيدة عبد السلام

إنتاج : محمد عفيفى – مدير التصوير : الفيزى اورفانيللى

موسيقى الفيلم : فؤاد الظاهرى

هو فيلم اجتماعى "ميلودراما" تتناول قصة هروب الغازية برلنتى عبد الحميد (ورد) ومعها الطبال (أبو دراع) إلى مركز (سنباط) وما تتعرض له فى هذا الاغتراب، حيث تطلب ورد من توفيق الدقن (حسن) أن يوصلهما وبالفعل وتعمل ورد فى محلج قطن مع شكرى سرحان (عبده) وتختلف مع فتيات المحلج اللاتى يسخرن منها ومن عملها كغازية ويشتعل الخلاف، حيث تقوم وردة بضربهن بالحذاء وحينما يعلم عبده يطردها من العمل فتتطاول عليه فيصفعها وتخرج مطرودة من المحلج وحينما يخبر أمه بما حدث تطلب منه ان تعود وردة للعمل لأنها تبحث عن الرزق وبالفعل يرسل عبده حسن إلى وردة للمحطة ليبلغها للعودة لكنه يخضع لرغبة فريد شوقى (متولى) صاحب النزوات العديدة الذى أعجب بورد حينما رآها، فأبلغها حسن أن صاحب العمل الحقيقى هو متولى الذى تحدى عبده لعودتها للعمل وذلك لينال رضاها ولكن يقع كل من عبده وورد فى حب الآخر وينكشف لورد أمر متولى، ويقوم حسن بضرب خيرية أحمد (بهية) عشيقة متولى السابقة حينما تدافع عن عبده وتلقى حتفها بسبب الإهمال داخل المحلج فى ماكينة حلج القطن ويتهم حسن عبده بقتل بهية بسبب إهماله لآلات المصنع، ويحاول الحاج شهاوى والد متولى بالإعتداء والتحرش بورد داخل دواره فتدافع عن شرفها وتقتله ويتهم متولى عبده بقتل ابيه لأنه سمعه ينطق كلمة عبده قبل أن يلقى حتفه ويحاول أن يثأر لوالده وترغب ورد فى الإبلاغ عن أنها فاعلة الجريمة ولكن يرفض عبده ويقول لها "انهم اشتروا البلد بفلوسهم" وأن لا يوجد من يصدقها إنها كانت تحاول الدفاع عن نفسها ويخبر عبده أمه أنه سوف يتزوج من ورد ويهربا معاً من متولى ويغتربا هروباً من انتقام أهالى البلد إلى أن يطلب متولى من (جلجلة) أن تحيى له ورد حفل زواج اخيه عبده وتحضر ورد بعد أن يتهمها عبده بالخيانة وانها ستظل غازية غير شريفة فتعود ويبحث عنها عبده ويعود إلى البلد ليحتفظ بحب ورد وحينما تراه ورد تعلم بأن متولى سيقتله، وبالفعل تجرى نحو عبده فتصيبها الرصاصة الأولى ويتوالى متولى إطلاق النار حتى يلاقيا حتفهما معاً متشابكا الايدى على الأرض ويعود الطبال الذى يحب ورد ولم ينالها وهو باحث عما يرضيها دوماً ولكنها النهاية.

جماليات موسيقى الفيلم :

أولاً : موسيقى التتر :

يبدأ تتر الفيلم بأغنية (قالوا منين سنباطى يا ولا اه يا ولا) وهى فى مقام الراست وهو مقام شرقى أصيل من المقامات التى تتميز بالطرب والسلطنة وترقص عليها الغازية ورد ويقوم زوجها بطعن شخص فى نهاية مقدمة الفيلم.

ثانياً : موسيقى المشاهد الدرامية :

يبدأ الفيلم بموسيقى الأغنية (اه يا ولا اه يا ولا) كخلفية لحديث ورد مع الطبال أبو دراع وهى تلعن حظها لزواجها من المجرم القاتل ويأخذها أبو دراع للبحث عن عمل بعد هروبها من زوجها وهذه الخلفية تؤديها الآلات الشرقية القانون والناى ومنها يدخل جزء لحنى يصاحب المشهد من الأكورديون والهارب والآلات الوترية والأبوا وهى تيمة لحنية حزينة تعبر عن حالة عدم الإستقرار والتوتر الذى أصاب ورد.

حينما يودع أبو دراع ورد جزء من أغنية (اه يا ولا) يصاحب اللقطة وهى أغنية حزينة مناسبة لمشهد الفراق.

صولو أكورديون ثم وتريات وناى وكلارينيت فى مشهد ورد وهى تأخذ تعليمات من عبده بخصوص العمل فى المحلج وهى تيمة موسيقية جميلة تتناوب فيها الآلات الموسيقية الشرقية والغربية بمزج من المؤلف يبرز جمال الجملة الموسيقية ويجعلها أكثر تعبيراً.

دفوف ورق تبدأ مقدمة بسيطة جداً ذات إيقاع بسيط يليها الأكورديون فى تيمة (اه يا ولا) وهى التيمة الموسيقية الأساسية المصاحبة من بداية الفيلم وحتى نهايته وهى تكرر بعد ضرب ورد للبنات فى المحلج وصفعها عبده حينما حاولت التطاول عليه، ثم دخلت موسيقى من الوتريات بتيمة بسيطة خلفية تعبر عن موقف عبده من ورد وطردها من المحلج ويظهر دور التشيللو بصوته الغليظ المعبر عن الشجن وعن صدمة ورد من الصفعة وتستمر الموسيقى حتى مشهد عبده مع والدته بعد عودته إلى منزله وهى موسيقى مليئة بعدة إحساسات مثل الشجن والعواطف بين الحبيبين حينما تذكر له أمه سعدية الفتاة التى سيتقدم عبده للزواج منها ويستخدم المؤلف مجموعة من الآلات مثل العود بمصاحبة الأوركسترا، والذى يضفى إحساساً شرقياً أصيلاً فى موسيقى فؤاد الظاهرى وهو يعبر عن الجو القروى ببراعة عند المزج بين الآلات الشرقية والغربية أيضاً مع وجود التيمبانى والأبوا والهارب.

وصلة موسيقية من الأغنية (اه يا ولا) عند عودة ورد للعمل فى المحلج مع حسن من الآلات الشرقية القانون والعود والكلارينيت.

ثم تيمة موسيقية قصيرة من الوتريات، الذى يؤدى الترعيد والنفخ الخشبى ذات بهجة تعبر عن فرحة ورد ونصرتها وهى عائدة للعمل مع حسن والأسلوب المتقطع Stcatto من النفخ يوحى بالبهجة.

جملة موسيقية فيها أسلوب كوميدى باستخدام النبر من الوتريات والموتيفات القصيرة من النفخ الخشبى البيكولو والكلارينيت والأبوا بالتبادل بين النفخ والوتريات وفى نهاية

الجملة بعض الآلات الإيقاعية لإضافة مزيد من الشعور للمتلقى بما حدث وبارتباط الموسيقى بالمشهد وذلك لتتمشى مع لقطة إختلاس حسن ومتولى نظرات لجسد ورد وهى نائمة وحينما تستيقظ يبتعدا ويوضح المخرج ببراعة كيف يصور إحتياج متولى للجنس الآخر واختلاس مجرد نظرات لجسد امرأة عارية ومحاولة حسن كشف جسدها لإرضاء رغبة متولى فى تعرية جزء أكبر من جسدها.

الأكورديون يؤدى جزء من موسيقى الأغنية (اه يا ولا) للربط بين اللقطات بعد صدمة عبده من متولى حينما حاول احراج عبده امام ورد وهى حزينة تعبر عن حزن عبده ولكننا نرى أنه من الممكن فى هذا الجزء وجود تيمة موسيقية أكثر تعبيراً عن هذا المشهد ومدى الضيق الذى أصاب عبده خاصة أن موسيقى الأغنية كانت أكثر دلآلة وارتباط بأبو درا ع الطبال وشعوره تجاه ورد ولكن كان لابد من وجود تيمة أخرى تعبر عن ارتباط ورد وعبده وخاصة ان المؤلف فؤاد الظاهرى لديه ملكة موسيقية جمالية ولديه أسلوب بارع ومميز فى الكتابة للأفلام مع كثرة التيمات اللحنية، التى يتميز بها فكان من الأولى وضع موسيقى أكثر تعبيراً عن هذا الجزء وأيضاً أن تدخل الموسيقى فى الجزء السابق حينما أصر كل منهما على موقفه تجاه ورد فى عودتها وعدم العودة إلى المحلج.

دخول تيمة موسيقية يتضح فيها الفلوت والأبوا والوتريات بأسلوب بوليفونى حينما يخبر حسن ورد بأن عبده متعدد العلاقات وتستمر حتى وجود عبده وطلبه من ورد تغيير ملابسها عند العمل فى المحلج.

تبدأ تيمة موسيقية من الإيقاعات والأكورديون وهى عبارة عن مقدمة لأغنية (يا ولا) التى يقدمها القانون والعود حينما تطلب ورد من عبده تصليح موتور الماكينة فى المحلج.

تيمة من الفلوت والكلارينيت ثم الوتريات والأبوا حينما تحاول ورد فرض سيطرتها وجبروتها على بهية بعد طرد عبده لها وهى تيمة حزينة تعبر عن حزن بهية ولكن لا تعبر عن قوة وجبروت ورد.

أغنية (يا ولا) تصاحب مشهد طلب ورد من عبده يعيد بهية للمحلج.

صولو هارب يصاحبه الوتريات بالترعيد كخلفية للهارب، ثم تدخل التيمة اللحنية التصاعدية إلى الأوكتاف العالى من الوتريات بأسلوب تصاعدى متتابع للفيولينة والمصاحبة بوليفونية عند مشهد طلب أم عزوز ان تحرص ورد على سمعتها من متولى وتصدم ورد حينما تعلم منها أن عبده ليس له علاقات نسائية مع بهية أو غيرها وأنه السبب فى عودتها للعمل فى المحلج والموسيقى هنا لها ضرورة وظيفية فى المشهد، ولكن

أرى ان الجملة كان من الممكن أن تكون أكثر تعبيراً عن انفعالات ورد ولا تكون بنفس التيمات اللحنية الهادئة، وربما يكون غرض المؤلف والمخرج أن يظل دور الموسيقى به جو هادئ حزين حتى جزء معين من أحداث الفيلم، ولكننا نعتقد أن المشهد يحتاج لبعض من الإضافات من ناحية الآلات والهارمونيات حتى تكون أكثر تعبيراً عن جمالية اللقطة السينمائية.

الهارب بآداء بعض الأربيجات التصاعدية وتدخل التيمة الموسيقية لأغنية (نورت يا قطن ماشا الله) ويليها آداء من الفيولينة وبعض آلات النفخ الخشبى بالترعيد الذى يوحى بالتوتر والاضطراب ثم تصعد الجملة الموسيقية بسلم صاعد من الفيولينة لإصابة أم عزوز فى موتور الماكينة.

عود وهارب فى مشهد المحلج حينما أعطى عبده لورد معطف تستر نفسها به وبعده العود ترعيد هى تعبر عن بداية المشاعر، التى تربط بين عبده وورد.

الوتريات وصولو الفيولينة تصاحب مشهد أم عزوز عند قراءة الفنجان ورؤية الطالع لورد ودخول عبده إليهم فى المنزل وصعود اللحن مع إنتقال اللحن إلى الكلارينيت ذو الصوت القاتم الدافئ الذى يصاحبه التشيللو بصوت الباص وهذا التناقض يعطى إحساساً جمالياً بالمشهد وارتباط الموسيقى بتلك اللقطة وانسجامها مع مشاعر ورد تجاه عبده وفرحتها بظهور عبده بعد قراءة الطالع لها، الذى يؤكد أنها تحب عبده ويبادلها نفس المشاعر.

صولو هارب صغير ببعض التآلفات، ثم يليها موسيقى (نورت يا قطن) عند ذهاب عبده لورد، ويدخل الهارب مرة أخرى ويصاحب الوتريات الأبوا والكلارينيت والفلوت ويتضح دور التشيللو وهى موسيقى لحنية هادئة تعبر عن وجود مشاعر دفينة تجمعهما معاً، ولكن تصدم ورد وتدخل الإيقاعات الدفوف والطبول والوتريات والعود بالنبر عند علمها بقراءة فاتحة عبده حينما يخبرها بأنه سيفعل ذلك غداً ثم الوتريات والعود ويتضح الترعيد الذى يوحى بالتوتر الذى أصابها.

الهارب والعود والوتريات والأبوا عند وصول ابودراع الطبال اليها للعودة إلى سنباط وهى إعادة من نفس التيمات السابقة، ثم تنويع إلى على أغنية (اه يا ولا) مرة أخرى لانها التيمة التى تجمع ورد وأبو دراع منذ بداية الفيلم وهى من الوتريات بأسلوب النبر مع دخول النفخ الخشبى بالآداء المتقطع والحليات والزخارف المتمثلة فى الترعيد، وتتوالى الجملة الموسيقية إلى تيمة أكثر حزناً حينما يريد أبو دراع أن تعود ورد إلى سنباط حيث

تخشى العودة اليها مرة أخرى وتؤدى الوتريات زخارف على تيمة الأغنية (اه يا ولا) بالترعيد وآداء حليات بأسلوب الآداء المتقطع.

ثم تبدأ أغنية (لما ندانى الأسمر شغل لى بالى) فى منزل متولى وترقص عليها ورد.

تيمة تبدأ بالدفوف والآلات الإيقاعية والفلوت يؤدى اللحن الأساسى وهى جملة لحنية بسيطة جميلة بها فرح يتناسب مع فرح عبده وأيضاً فرحة اللقاء بينهما ويليها التشيللو والوتريات والكلارينيت عند ذهاب ورد لعبده فى المحلج يوم خطوبته ويدخل التيمبانى ليعبر عن صفعة عبده لورد أكثر من مرة حينما تقول له إنه يحبها وتدخل التيمة التى تكرر مرات من الوتريات والعود والهارب الذى يؤدى سلالم مصاحبة.

وتكرر التيمة مرة أخرى بتنويع من الفيولينة فى الأوكتاف العالى أى فى المساحة الصوتية الحادة التى تعبر عن بهجة لقائهما معاً وممارسة الحب بينهما بعد الاعتراف بالحب وهى جملة لحنية جميلة مليئة بالإحساس والمشاعر من خلال العازفين وأداء الجملة بفيبراتو مع وجود بعض أسلوب الآداء الذى يعطى إحساساً زخرفياً من خلال الآداء المتقطع، وهذه الجملة فى مقام النهاوند الذى يعطى إيحاء دراميا، كما تكرر بين الحين والآخر تيمة (نورت يا قطن) عند عودة ورد إلى فراشها ويبدأها الهارب الذى يؤدى سلالم وأربيجات سلمية متتابعة ومنه إلى الأبوا ثم الوتريات التى تؤدى بأسلوب التريمولو مع استخدام الضغط accent وتشعر أن شيئا ما سوف يحدث. ونفس التيمة الأساسية تعاد مرة أخرى.

أغنية (اه يا ولا) حينما يعترف عبده لوالدته أنه سيتزوج من ورد وهى جزئية صغيرة تعبر عن حزن والدته على سعدية خطيبته وحيرتها وخوفها على ابنها.

محاولة تحرش الحاج شهاوى أبو متولى فى الدوار بورد ودخول موسيقى مصاحبة من الوتريات ويصاحبها التيمبانى فيها هارمونيات تشعر المستمع بمزيد من التوتر والقلق ثم يدخل السينير الإيقاعى بتريمولو فيه المزيد من التوتر والإضطراب مع استخدام التنافرات التى تبعث على مزيد من التوتر وبالفعل تقتل ورد الحاج شهاوى بعد إعتداءه عليها ويتهم أهل البلد عبده وترغب ورد فى الاعتراف بالجريمة للبوليس ولكن عبده يرفض لعلمه أنها لن تصدق حينما تقول إنها كانت تدافع عن شرفها ثم تيمة موسيقية جديدة ومعبرة عن مدى خوف ورد بعد إبتعاد عبده عنها ويتضح فيها الفيولينة والتشيللو.

إعتقاد متولى أن عبده قتل الحاج شهاوى ويحاول الانتقام منه وأخذ ثأر أبيه أمام أهالى البلد الخارجين وراء متولى حاملين الشعلات واستخدام الآلات الإيقاعية المختلفة

للتعبير عن جو من التوتر فهى ضربات إيقاعية متنافرة تشعر المشاهد بجو حزين مخيف يخيم على المشهد.

سلالم أربيجية صاعدة وهابطة متتابعة من الوتريات تعطى إيحاء بعدم الاستقرار فى المشهد بعد خروج عبده من منزله بعد محاولة متولى لقتله، ثم موسيقى تحمل الكثير من التوتر عند بحث متولى عن ورد من الوتريات والتيمبانى والسيمبال والنفخ الخشبى وتؤدى الوتريات تريلات تصاعدية وكريشيندو توحى بالمكان الذى يختص بجلجلة صاحبة العمل والترعيد الذى يوحى بالترقب من خلال آداء الفيولينة، وبعدها تكرر نفس السلالم الأربيجية الصاعدة والهابطة عند مشهد العمل لعبده وورد بعد هروبهم من سنباط.

موسيقى من الوتريات والفلوت والكلارينيت تصاحب مشهد الحب، الذى يجمع بين عبده وورد وهى جملة تعبيرية مربوطة legato الأكثر غنائية، والتى تساعد العازف على آداء الجملة بمزيد من المشاعر والعاطفة، التى تدل عن حالة الحب وبها سلالم تصاعدية ومصاحبة بوليفونية، وتؤدى الفيولينة فى الطبقة الصوتية المتوسطة التى تعبر عن إحساس أعمق من خلال أسلوب استخدام القوس العريض.

موسيقى للفيولا فى مقام الحجاز تصاحبها الوتريات ويدخل التشيللو والكنترباص للمصاحبة ثم التيمبانى وباقى الأوركسترا فى تيمة لحنية جديدة ولكن يصاحبها هارمونيات التى تعتمد على التآلفات شديدة التوتر مثل الثانية الكبيرة والصغيرة التى يضعها المؤلف متعمداً إظهار تلك الحالة الشعورية لدى المتفرج والجملة بها سلالم هابطة توحى بالقلق والتوتر مع استخدام الأوركسترا كله والآلات النحاسية فى إضافة لون من الغموض والوتريات التى تعزف سلالم متتابعة فالموسيقى بوليفونية متعددة الألحان تعطى التأثير المطلوب الذى يتناسب مع الصورة.

أغنية (يا ولا) مرة أخرى بتنويع من الكلارينيت ويصاحبه الوتريات عند لقاء ورد وأبو دراع.

موسيقى مليئة بالتوتر من خلال الكروماتيك، الذى يوحى بأن شيئا ما سيحدث وتعتمد على الكثير من التنافرات التى تعتمد على التآلفات الثنائية التى تبعث الشعور بالضعف والاظلام ويقرنها المخرج بالمؤثرات الصوتية لاحداث المزيد من الجماليات التى تعمل على ربط الموسيقى بالمشهد فيها الهارب والفلوت وتيمة أخرى للمزيد من القلق بدخول الإيقاعات والهارب وآلات النفخ النحاسى الترومبيت والكورنو والترومبون مع مزيد من التنافرات والترعيد من الفيولينة وآداء بكريشندو يعمق الفكرة ويؤثر على إحساس المتلقى

واستخدام هارمونيات مليئة بالتالفات المتنافرة من الهارب واستخدام الكريشندو والسفورتزاندو Sforzandoفى النحاس لإضافة مزيد من المبالغة.

صولو أبوا بتيمة الأغنية ومنه صولو فيولينة يصاحبها الوتريات بعد عودة ورد إلى سنباط ولقائها بأبو دراع ومنه إلى تيمة من الفيولينة بمصاحبة الأوركسترا.

أغنية راقصة (اه يا لمونى يا لمونى) فى مقام سيكا هزام ترقص عليها ورد، وهو المقام الشعبى الذى يستخدم كثيراً فى الأغانى الشعبية والأفراح وتتناسب مع المشهد الدرتمى لكونها تؤدى الرقص وسط مجموعة من البسطاء فى القرية.

متولى يضرب عبده وورد بالنيران ويقبض عليه البوليس وتشيع حالة من الرعب والذعر عند أهالى البلد والأطفال وتتشابك أيديهما (عبده وورد) ملتصقة عند الأرض والفيولا تؤدى صولو ويصاحبها الكنترباص والتشيللو والكورنو والأبوا مع آداء الترعيد والسلالم الكروماتية المتتابعة صعوداً وهبوطاً ثم دخول الأوركسترا كله وآداء نغمات فى الباص مستمرة وتيمة النهاية فى مقام الحجاز للأوركسترا كله ثم إنتقل إلى حجاز على كورد ثم صبا زمزمى وتوحى بالقتل والخوف والإضطراب والنهاية المأساوية.

وبنفس أغنية البداية ينتهى الفيلم بالطبال أبو دراع وأغنية (اه يا ولا يا ولا) وهو يرحل حزيناً بعد فقدانه لورد.

ثالثاً : المؤثرات الصوتية :

استخدام المؤثرات الصوتية بشكل جيد فى هذا الفيلم بحيث تعبر عن البيئة القروية البسيطة وأصوات الحيوانات وليلاً أصوات الحشرات ونقيق الضفادع مما يدل على تمكن شاهين من أدواته وسيطرة الروح المطلوبة على العمل.

الخلاصة :

يظهر الكثير من القيم التى يهتم بها يوسف شاهين فى هذا الفيلم، حيث يظهر الصراع بين الخير والشر منذ البداية وحتى نهاية الفيلم، وإظهار القيم الدينية من خلال مبدأ الحلف بالباطل، ودور المال فى الفيلم حيث يعطى الأب المال بكثرة حتى لا يغضب على سبيل التدليل الزائد والذى تكون نتيجته الفساد وانعدام القيم وهى قيمة مهمة يبرزها المخرج، أيضاً رؤيته أو فلسفته للقيم الأخلاقية من حيث نظرة المجتمع للغازية التى يظهرها لنا شاهين انها تعمل كغازية ولكنها تحمل فى داخلها الكثير من القيم والتى لا توجد عند الكثيرين رغم إختلاف نظرة المجتمع لهم، حيث ينظر المجتمع ككل للغازية أنها لا تحافظ على مبادئها أو شرفها ولكن يؤكد شاهين على أن نظرة المجتمع قد تكون خاطئة وأنها قد تكون ضحية لبعض الظروف الاجتماعية ولكنها ذات مبادئ وقتلت الحاج

شـهاوى الذى حاول الإعتداء عليها، أيضاً يظـهر الصرا ع بسبب الاغتراب، الذى يتناوله المخرج من أكثر من زاوية فهو البعد عن البلد وعن الأهل وما به من مشقة كما أنه البعد للهرب من أمر ما ولعدم الدفا ع عن النفس وعدم تحقيق العدالة فهو أيضاً الإغتراب الداخلى داخل البلد لعدم الشعور بالراحة والامان فقد يشعر الإنسان بالغربة عن نفسه وبلده داخل نفس المكان نظراً لتفشى الظلم والفساد.

ونرى بعد هذا السرد لطبيعة موسيقى هذا الفيلم أن الموسيقى المسيطرة منذ البداية للنهاية هى تيمة لحنية صغيرة لأغنية "اه يا ولا" وهى تعبر عن وجود غازية وطبال وهو موضوع الفيلم وكأنها الأغنية، التى اشتهرت بها تلك الغازية أو التى تجيد تقديمها من خلال عملها كغازية ويؤكد هذا فى نهاية الفيلم حينما أدت دورها فى الفرح كغازية رقصت على أنغام تلك الأغنية، وقد اعتمد عليها المؤلف الظاهرى بشكل جيد خلال الفيلم مع عبقريته الموسيقية فى التنويع على تلك التيمة من خلال اختلاف الآلات الموسيقية المستخدمة أو وضع بعض مقدمات لحنية لكى تمهد لنفس التيمة ولكن من خلال بعض التغييرات حتى لا يحدث ملل أو سأم للمتفرج، وأعتقد ان استخدام الأغنية كان زيادة عن الحد فى بعض الأحيان ولكن ربما يرجع ذلك لرغبة شاهين فى التأكيد على رؤيته الفنية من خلال تلك الأغنية فهو محق وإختيار الأغنية يتمشى وطبيعة الفيلم من حيث وجود غازية وفى نفس الوقت استخدام المقام الحزين الذى يمزج بين الإحساسين، ولكن المبالغة فى استخدام الأغنية طوال الفيلم قد يقلل من النتيجة الايجابية لاستخدامها وخاصة أن المؤلف فؤاد الظاهرى يمتلك قدرة وموهبة عالية فى التأليف كان من الممكن أن يستغلها شاهين بأسلوب أفضل ومنوع أكثر من ذلك، كما كان لاستخدام كلمات الأغنية فى بعض الأحيان القدرة على توصيل المعنى دون مبالغة حيث لم يكثر شاهين فى المبالغة فى استخدام كلمات الأغنية بالشكل الذى ربما قد يشتت انتباه المتلقى ويصرفه عن التواصل مع الفيلم، وبالتالى إذا تم توظيف للأغانى بشكل جيد فى المكان والزمان المناسب داخل الفيلم قد يكون وجودها إيجابياً ويعمل على توصيل معنى وإحساس قد تعجز الكلمات أو الحوار عن توصيلها وهو نفس الدور الذى تقوم به الموسيقى فى الفيلم الروائى.

فيلم "إسكندرية ليه"عام ١٩٧٨

بطولة : يوسف وهبى – نجلاء فتحى – محمود المليجى – فريد شوقى – أحمد ذكى – عزت العلايلى – محسن محيى الدين – تحية كاريوكا – ليلى حمادة – عبد العزيز مخيون – محسنة توفيق – أحمد بدير – يحيى شاهين – ليلى فوزى – عبد الوارث عسر – أسامة عباس – يوسف شاهين – عقيلة راتب

مونتاج : رشيدة عبد السلام مدير التصوير: محسن نصر

مدير الإنتاج : عبد الحميد داوود مدير فنى : نهاد بهجت

مساعد الآخراج : أحمد محرز – عبد الفتاح مدبولى

موسيقى الفيلم : فؤاد الظاهرى بالإضافة لموسيقى الأفلام الأمريكية من فترة الأربعينيات

فيلم إسكندرية ليه هو فيلم سيرة ذاتية عن الفنان المخرج يوسف شاهين ويحتوى على الكثير من القضايا الاجتماعية المتعلقة بالسيرة الذاتية، كما نرى أنه فيلم سياسى أيضاً يناقش موضوع الإستعمار البريطانى فى مصر وبعض الأحداث السياسية العالمية المتمثلة فى الحرب العالمية الثانية وتأثيرها على المجتمع المصرى.

والفيلم يحمل الكثير من القضايا السياسية والمجتمعية، التى تشكل لنا جميعاً بعض آلات جاهات الفكرية تجاه بعض الأمور الحياتية، التى نمر بها جميعاً وبالتالى تتضح قيمة يوسف شاهين فى قدرته على جذب الكثير من نوعيات المتفرجين داخل إطار موضوع واحد فكل منا يحمل داخله بعض الأفكار السياسية أو الاجتماعية أو حتى الآمال المتعلقة بحلم السفر وخلافه أو إقامة العلاقات الجنسية بالنسبة للشباب وتعدد الأديان فموضوع الفيلم يحمل فى طياته التنوع فى الكثير من الموضوعات.

يبدأ تتر الفيلم ببعض لقطات لمدينة الإسكندرية وصوت راوى يتحدث عن جمال الإسكندرية وهواء الخماسين فيها وأهداف روميل عام ١٩٤٢فى الدخول إلى الإسكندرية للانتقام من الجيش الانجليزى، كما وعد هتلر أمام مئات الآلاف بالحصول على الإسكندرية مع وجود هدير البحر كمؤثر صوتى ويمزج التتر بين مدينة الإسكندرية الساحرة وبين الأحداث السياسية المواتية لتلك الفترة الزمنية وبعض لقطات من أرشيف الحرب العالمية الثانية وأيضاً بعض لقطات من الأفلام الأمريكية لاستر ويليامز.

يبدأ الفيلم بمشهد دخول يحيى (محسن محيى الدين) وأصدقائه إلى السينما وانبهاره بصور السينما الأمريكية وإعجابه باستر ويليامز وجين كيلى، فهو ابن المحامى قدرى (محمود المليجى) ووالدته مريم (محسنة توفيق) وأخته نادية (ليلى حمادة) وهم أسرة بسيطة متوسطة ولكنهما حاولا إلحاق ابنهما بمدرسة عريقة "كلية النصر Victory Co-lage" حتى يتعلم أفضل تعليم فى ذلك الوقت حتى لو يفوق قدرتهم المادية، وتنشأ له صداقات من ديانات مختلفة فى المدرسة فهو مسيحى ذو قيم تتضح فى احترامه لذاته ورفضه الذهاب إلى الحفل لكى لا يظهر بمظهر غير لائق أمام زملائه واحترأمه للفن وتمسكه به إلى النهاية وأيضاً القيم الشخصية لديه ورفضه لممارسة الرذيلة مع إحدى الفتيات التى استطاع زملاؤه إقامة علاقة معها فى السيارة رغم رغبته الجامحة فى هذا

السن لإقامة علاقة جنسية لكنه رفض الخطيئة، أيضاً يظهر مدى تأثره لموت أخيه الأكبر بعدما حرق المسيح وهو صغير وتذكره لكلمة جدته حينما قالت : "ياريت كان الصغير هوه اللى مات".

كما يبرز شاهين قضية الديانة من خلال الفيلم فالدين لله والوطن للجميع ويؤكد على تلك الفكرة من خلال الفيلم فكلهم اجتمعوا على حب الإسكندرية وأيضاً عدم وجود أى خلافات أو معوقات للصداقة بسبب اختلاف الديانة، فقد أبرز شاهين تلك الصداقة بين المسلم والمسيحى واليهودى ومدى التعاون والحب بين تلك الطوائف، كما أكد ذلك من خلال العلاقة العاطفية بين المسلم إبراهيم (أحمد ذكى) واليهودية سارة (نجلاء فتحى) وهى حامل فى ابن منه أيضاً العلاقة التى تجمع يحيى بأخت محسن صديقه وهى مسلمة.

ويوضح المخرج الأحوال السياسية والاجتماعية فى تلك الفترة الزمنية فى الأربعينيات من القرن العشرين ووجود غارة وإطفاء النور لخوف الشعب وحالة الذعر الناتجة عن الاحتلال ووجود الملهى الليلى (الكباريه) وحال الرقص والفساد فى غضون الغارة، والأحوال الاقتصادية للشعب المصرى، حيث كان يحيى لا يستطع إرتداء ملابس فاخرة مثل زملائه بسبب ضيق الأحوال المادية بالنسبة للغالب الأعم للشعب المصرى لأنه يمثل الطبقة المتوسطة وهى الأغلبية من الشعب كما يوضح الفرق بين تلك الاسرة وأسرة محسن صديقه ووالده فريد شوقى (شاكر باشا) وأسامة عباس (توفيق مساعد الباشا) الذى يستطيع أن يستغل الحرب لصالحه ويستفيد منها مادياً واستطاعته أن يساعد ابنه على السفر لاستكمال تعليمه فى الخارج وسخريته من صديقه قدرى الذى لا يملك الكثير من المادة، ومدى تأثير ذلك عليه نفسياً حيث يشعر بأنه أقل منهم مادياً وبالتالى يبرز المخرج أهمية المادة من خلال تلك اللقطات، ولكن بعد انبهاره بالسينما الأمريكية فهو يحلم بالسفر لأمريكا لكى يصبح ممثلاً ولكن ذلك يتعارض مع رأى والده الذى يتمنى أن يصبح ابنه مهندساً تحقيقاً لرغبته الشخصية التى لم يستطع تحقيقها ذاتياً فيريد تحقيقها من خلال ابنه ولكنه رغم رفضه إلا أنه يساعد ابنه لتحقيق حلمه بالاستدانة والسلفة لكى يحقق له كل ما يتمناه فشاهين يؤكد وجود القيم داخل المجتمع المصرى وتضحية الأهل لإسعاد أبنائهم أيضاً رفضه الحصول على أتعاب المحاماة نظير دفاعه عن إبراهيم الذى يدافع عن بلده ضد الاستعمار، كما يوضح لنا الفيلم صراع الإحتلال البريطانى أثناء فترة الحرب العالمية الثانية وأثرها المدمر على الكثير من الدول ومحاولات الدفاع عن مصر من خلال صراع بعض الضباط مع سلطات الإحتلال البريطانى وأيضاً هروب جميع اليهوديين من

مصر ومنهم أسرة (يوسف وهبى) وإبنه دايفيد وابنته سارة واللجوء إلى جنوب أفريقيا للهروب من النازية ومنها إلى فلسطين ورفضه لفكرة الإرهاب حيث يقول "إنى أدين الإرهاب ولا أقبل اغتصاب حق على حساب حق آخر".

ويظهر من خلال الأحداث مرسى (عزت العلايلى) المستغل لظروف الاستعمار والحرب والتعاون مع الضباط ولكن بغرض الحصول على مكاسب مادية، أيضاً يبرز جماعة الإخوان المسلمين ومحاولاتهم فى الدفاع عن الوطن ضد الاحتلال.

محاولات يحيى العديدة فى تقديم بعض المسرحيات ويبرز من خلالها بعض الشخصيات السياسية بشكل كوميدى مثل تمثيله لدور هتلر أثناء حضور السفير البريطانى وتدريبه لزملائه لإقامة استعراضات وحصوله على دعم من ليلى فوزى (البرنسيسة شاهينور) لإقامة عرض مسرحى آخر ولكن للأسف يفشل العرض ولكنه يظل مصر على السفر للتعلم من الخطأ، وبعد تخرج يحيى يتوسط له زوج أخته (البير) فى الحصول على وظيفة فى البنك المصرى مقابل ١٥ جنيهاً شهرياً وهو يرفض أن يكون موظفاً لرغبته فى السينما منذ الطفولة ويتضح ذلك من خلال الفيلم وعرضه لمسرحية هاملت أثناء الدراسة ومحاولاته للتصوير.

كما يبرز شاهين فكرة الدين من خلال الشيخ (عبد الوارث عسر) الذى يقول: "خير أجناد الأرض جند مصر".

كما يعبر شاهين عن العلاقة الشاذة بين عادل (أحمد محرز) وأحد ضباط الاحتلال الذى أراد الانتقام منه ولكنه يقع فى حبه ويقيم معه علاقة شاذة وبالتالى استطاع المخرج العبقرى إبراز الكثير من العلاقات والطوائف والأحوال السياسية والاجتماعية وتناول الكثير من القضايا فى موضوع الفيلم فهو عنده من القدرة أن يجعلك أثناء مشاهدة الفيلم وكأنك تعيش داخل هذا الزمن بكل ما فيه من متغيرات وأحداث.

بعد سفر يحيى على متن السفينة ورؤيته لتمثال الحرية عند الوصول وتحول هذا التمثال إلى امرأة قبيحة تضحك بسخرية واستهزاء وينتهى الفيلم وكأنه يريد أن يوضح للمشاهد أن أمريكا ليست بالحلم الذى يستحق كل هذا الجهد بل إنها خدعة فكل ما كان يمثل له من قيمة لهذا التمثال فبمجرد وصوله ورؤيته له واقعياً أصبح زائفاً وكأن الحلم والصورة التى بداخله تحولت إلى الحقيقة المليئة بالزيف والخداع فهى قد تبدو مبهرة ولكنها حقيقةً قبيحة وكأن شاهين يبعث رسالة لكل شاب فى مثل هذه السن من خلال ذلك الفيلم لكل من يرى فى أمريكا الحلم والإبهار إنها ليست كذلك ولا تستحق العناء والمشقة لكى تكون هى حلم العمر فما هى إلا أكذوبة.

جماليات موسيقى الفيلم :

أولاً: موسيقى التتر :

تبدأ الموسيقى فى التتر بعد صوت الراوى (أفان تتر) وفيها بهجة تشعر المشاهد بجو الإسكندرية الساحر مع ظهور الفيولينة فى الطبقة الصوتية الحادة فى آداء جمل لحنية متأثرة بروح الموسيقى الأمريكية والمصاحبة من الفلوت والكلارينيت والأبوا وباقى الوتريات والإيقاعات لها دور هام خاصة أن الموسيقى تعمل على المزج بين الروح المبهجة المليئة بالنشاط والحيوية والتى تعبر عن جو الإسكندرية والإيقاعات التى إستخدمها الظاهرى إيقاعات غربية تشبه الإيقاعات المستخدمة فى موسيقى الجاز مع استخدام الحليات والسلالم التصاعدية التى يعتمد عليها اللحن من آلة الفلوت، بالإضافة لتأثر شاهين بالسينما الأمريكية فى فترة الأربعينيات من القرن العشرين وتعبر الموسيقى عن تلك الفترة والتى يمزجها الظاهرى بموسيقاه منذ البداية، حيث يضع بعض مقتطفات من موسيقى الأفلام الأمريكية فى تلك الفترة داخل موسيقى الفيلم بحيث يشعر المشاهد بهذا الجو من بداية الفيلم.

ويعتمد الظاهرى على استخدام المقامات الغربية "الماجير"، والتى يستطيع من خلالها توظيف موسيقاه ومزجها مع موسيقى الأفلام الأمريكية بشكل يتناسب وموضوع الفيلم حتى يتعايش المشاهد مع الجو الدرامى لأحداث الفيلم.

ثانياً : موسيقى المشاهد الدرامية :

ثم تظهر موسيقى أمريكية تصاحب استر ويليامز ونلاحظ أن براعة فؤاد الظاهرى تكمن فى استخدامه للنسيج والجو الموسيقى العام داخل الفيلم من نفس النسيج الموسيقى والروح المسيطرة على الموسيقى المصاحبة للأفلام الأمريكية فى تلك الفترة.

يدخل مشهد الملهى الليلى وتعبر عنه موسيقى بالأكورديون والترومبيت والإيقاعات والدرامز ويبدأ المشهد بإيقا ع من آلة البونجز ويعبر المشهد عن روح الابتذال والفساد فى الكبارية كما تضيف الصورة مع الموسيقى لإحساس كامل للمشاهد بطبيعة الحال وحتى الكلمات التى يؤدوها فى الكبارية فتعبر عن جو الانحلال الأخلاقى، حيث يؤدون بأسلوب الرسيتاتيف لعساكر الاستعمار الانجليزى فى مقام النهاوند "المينير" :

والكلمات : (يا كابتن أحب قدومك يا كابتن واموت فى قدومك يا كابتن ولبسك ميرى يا كابتن يخلى القلب بيلالى)

ويدخل فى تلك الأثناء زمارة الغارة والتى تعبر عن وجود الرقص والغناء والفساد حتى فى غضون تلك الظروف السياسية التى تمر بها البلد أثناء الاستعمار فهو يعبر عن

شريحة معينة من المجتمع لا يشغلها سوى النزوات وجمع المال مهما كانت الظروف حتى بعد اقتحام الكبارية فتقوم تحية كاريوكا رغم خوفها وخوف جميع الموجودين ولكنها تأمر الفرقة بالاستمرار وعدم التوقف.

موسيقى مجرد خلفية بسيطة تصاحب مشهد الحفلة عند الباشا فريد شوقى.

استمرار حالة السكر والعربدة فى الكبارية واستمرار نفس التيمة وأغنية (اه يا كابتن) رغم كل الأحداث.

كما يعتمد شاهين فى بعض المشاهد على الصمت التام بدون حتى حوار وهو لتقوية إحساس المشاهد وزيادة تأثره واندماجه مع الصورة ويكون كل تركيزه بجميع الحواس موجه لمضمون الصورة فهو يرغب أن يسمع ويرى المشاهد من خلال حاسة البصر.

حينما يعجب يحيى بجمال أخته يطلب منها الرقص وتدخل موسيقى فالس كلاسيكية ليوهان شتراوس وهى جزء من عمل "الدانوب الأزرق".

أغانى أمريكية يتغنى بها يحيى وأصدقائه أثناء رحلتهم بمصاحبة الجيتار.

تدخل موسيقى من النحاس تعبر عن القلق والتوتر فى مشهد لقاء الباشا بمجموعة من الشعب لإرضائهم.

البيانو يدخل بموسيقى راقصة لمصاحبة يحيى تعليم أصدقائه الرقص.

موسيقى من أفلام الأربعينيات الأمريكية خلفية تعبر عن لقاء الشاب بصديقه النيوزيلاندى.

تدخل تيمة موسيقية تعبر عن سفر يوسف وهبى وابنته سارة وهروبهم من مصر ليتجهوا إلى جنوب إفريقيا للهرب من الألمان الذين يبحثون عن اليهود فى أى مكان وتظهر تيمة أخرى من الناى وتعبر عن الروح المصرية الصميمة وفيها الكثير من الشجن، الذى تعبر عنه آلة الناى الحزينة ويصاحبها التشيللو ببعض النغمات الطويلة المستمرة عند وداع سارة لعشيقها إبراهيم قبل الخروج من مصر.

موسيقى عنيفة تصاحب لقطة من لقطات الحرب.

تيمة موسيقية عند لقاء سارة ودايفيد أخيها مع والدهما أثناء الهروب من مصر وهى من القانون والوتريات وهمنج (آهات) من الكورال تعبر عن الشعور الملئ بالحسرة والندم لترك الإسكندرية التى تعتبر كل شىءبالنسبة لهم ومرارة الفرقة والإغتراب وهنا يلمس المخرج قضية الإغتراب عن الوطن.

موسيقى أمريكية تصاحب المسرحية التى يقدمها يحيى وزملاؤه فى حضور السفير البريطانى.

تيمة لحنية أوركسترالية تصاحب بعض اللقطات المرتبطة بالرئيس تشيرشيل والحرب العالمية الثانية.

الموسيقى الأمريكية لأفلام الأربعينيات تصاحب مشهد يحيى عند خروجه من قصر الأميرة شاهينور التى ستمول له عرضه المسرحى الذى يود أن يقدمه على طريقة الأفلام الأمريكية وبالتالى الموسيقى المصاحبة هى موسيقى أمريكية تعبر عن عشق يحيى لتلك الأفلام وموسيقاها.

موسيقى أمريكية تصاحب الحفل الذى يقدمه يحيى تحت رعاية الاميرة شاهينور، ثم أغنية أمريكية فى نهاية الحفل وهو الاستعراض الذى ترقص عليها الفرقة، ثم موسيقى من الجيتار والإيقاعات والفيولينة حينما يتذكر يحيى ما حدث وهو صغير عندما حرق أخوه المسيح وأفصحت الجدة عن رغبتها فى موت الصغير بدلاً من الكبير.

وضع الظاهرى موسيقى ذات طابع مارش عسكرى لتصاحب لقطات الحرب مرة أخرى حتى تكون أكثر تعبيراً عن تلك اللقطات.

موسيقى لها طابع يشبه الجاز بدءاً من مشهد المحكمة حينما خسر قدرى القضية للدفاع عن إبراهيم وتوحى بما توقعه قدرى أنه سيخسر قضية إبراهيم وحال البلد ومدى الفساد واللامبالاة لما فى البلد من أحكام ظالمة، وتستمر حتى مشهد الملهى الليلى ومن بعده مشهد البنك وفيه يحيى واقف حزين لرغبته فى السفر والحلم بالسينما إلى أن تدخل لقطات أرشيفية من الحرب العالمية.

أغنية أمريكية تصاحب مشهد قبور لحرب العلمين وحزن دايفيد على أصدقائه.

موسيقى أمريكية عند رؤيته لتمثال الحرية الذى فجأة يتحول لامرأة قبيحة تضحك ضحكة سخرية واستهزاء وينتهى بها الفيلم.

ثالثاً : المؤثرات الصوتية :

ويستخدم شاهين المؤثرات الصوتية مثل هدير البحر وصوت إقلاع السفينة فى الميناء وأيضاً توظيفه للموسيقى الأمريكية فى فترة الأربعينيات بشكل جيد جداً، كما أبدع الموسيقى فؤاد الظاهرى عند وضع موسيقى هذا الفيلم، حيث استطاع أن يربط بين موسيقاه وموسيقى الأربعينيات الأمريكية بمزج رائع فالموسيقى خلقت جواً جمالياً للفيلم يعمل على إبراز دور الموسيقى وأهميتها فى الربط واندماج المشاهد بموضوع الفيلم.

الخلاصة :

هذا الفيلم متعدد الاتجاهات والقضايا ويتناول الكثير من القضايا الفكرية والفلسفية من خلال مشاهد الفيلم وأيضاً فلسفة الآخر، التى تشكل مفهوماً فلسفياً منذ البداية وعلاقة جميع أفراد الفيلم كلٍ منهم بالآخر، وتتضح قدرة شاهين على تعدد الأطروحات داخل الفيلم الواحد، كما أن هذا الفيلم هو أول فيلم سيرة ذاتية فى مجموعة سينما (الأنا) التى بدأها شاهين فى أربعة أفلام تتناول حياته الذاتية بجرأة غير مسبوقة.

ومن خلال هذا الفيلم يتضح لنا تعايش شاهين مع الموسيقى وارتباطه بهذا الفن منذ سن مبكرة حيث تأثره بالموسيقى الأمريكية وأيضاً المسرحية الذى حاول القيام بها وهو طالب كانت مسرحية موسيقية وهذا أيضاً ما أكده الناقد الأستاذ رفيق الصبان فى لقائنا معه، حيث ارتبط شاهين بالموسيقى قبل السينما فى حياته، كما أن أول أعماله الإبداعية فى مرحلة الدراسة كانت تلك المسرحية الموسيقية التى دللت على هذه الرابطة من خلال سياق الأحداث الدرامية فى الفيلم.

وبالتالى فالمخرج يوسف شاهين هو مخرج فنان متعدد المواهب ويشعر بالجمال أينما وُجِد فى أىٍ من الفنون كما يعبر عن هذه الفنون من خلال أفلامه الإبداعية التى تمثل علامة من العلامات المهمة فى السينما المصرية.

أفلام على إسماعيل :

فيلم "رمال من ذهب" عام ١٩٦٦

بطولة : فاتن حمامة–دريد لحام – بول بارج – عبد الوهاب الدوكإلى – ايلينا ماريا نيفيرو –كارلوث موينث – روبن روخو –نهاد قلعى–عبد السلام العمرانى

قصة : احسان عبد القدوس سيناريو : يوسف شاهين– إحسان عبد القدوس حوار: إحسان عبد القدوس مدير التصوير : كلود روبين مهندس صوت : نصرى عبد النور إنتاج : إبراهيم المدلل (المغرب)

موسيقى: على إسماعيل

هو فيلم اجتماعى عاطفى، حيث تتولد منافسة بين اثنين هما (طارق، ياسر) من أبناء العم على قلب ابنة عمهما زبيدة فى إحدى القرى المغربية، ويتقدم كلٍ منهما لخطبتها ويوافق الأب على زواجها من ياسر فيسافر طارق إلى أسبانيا ويعمل فى مصارعة الثيران وتهرب زبيدة من قبيلتها فى الصحراء وتسافر له هناك، ويطلب منها العودة إلى المغرب خوفاً من التقاليد والشريعة الصحراوية التى قد تسئ لسمعتها فى هذه الحالة ولكنها

ترفض هذا الطلب وتظل بجواره، ويستطيع طارق الحصول على مكاسب مالية كبيرة من هذا العمل مما يصيبه بالهوس والغرور من تلك الثروة، وفى إحدى المباريات يضربه الثور بقوة ويصاب بجروح ويلقى ألفونسو أهم مصارع أسبانى مصرعه فى هذه المباراة كما يقرر ياسر السفر إلى إسبانيا للانتقام من طارق وزبيدة وحينما يصل إلى أسبانيا يرى زبيدة تعتنى بطارق فيتراجع عن موقفه ويعود إلى المغرب، وتلوم زبيدة على طارق إبتعادهم عن الوطن الأصلى وتطلب منه العودة وينتهى الفيلم.

جماليات موسيقى الفيلم :

أولاً : موسيقى التتر :

يبدأ تتر الفيلم بمقدمة أوركسترالية بوليفونية تبدأ بالوتريات ويتضح فيها آلات النفخ الخشبية بالإضافة للآلات النحاسية والإيقاعات التيمبانى والسيمبال ثم يظهر استخدام الأورج مع تيمات لحنية متعددة حيث تبدأالموسيقى بمقام العجم (ماجير) وبظهور بعض الألحان الشرقية، التى ينتقل فيها المؤلف إلى مقام الحجاز، وفيها تتابع سيكوانس فى الألحان المصاحبة والموتيفات القصيرة مع وجود الزخارف اللحنية فى الآلات الخشبية متمثلة فى (الترعيد) التريلات.

ثانياً : موسيقى المشاهد الدرامية :

يدخل جزء لحنى من تيمة التتر يؤديها الأوركسترا الوترى فيه إحساس بالشجن ومنها إلى تيمة لحنية تتجلى فيها الإيقاعات الشرقية (الرق)والناى والفيولينة مع مصاحبة هارمونية بسيطة من التشيللو تؤدى بتسيكاتو (النبر) وهى تصاحب مشهد طارق وفاتن حمامة فى الصحراء.

أثناء اقتراب طارق من فاتن وهو يحاول تقبيلها بعد وقوعها تظهر آلة القانون، التى تؤدى ألحاناً بسيطة بالترعيد وتصاحبه الفاجوط ثم الناى، والبيانو يؤدى بعض النغمات المصاحبة، التى تعطى طابع المرح، وهذا التضاد بين الأصوات الحزينة والمرحة وأيضاً الغليظة والحادة يعطى طابعاً جمالياً من خلال الموسيقى يجعل المشاهد فى حالة تشوق وحيرة لما سوف يحدث فهى لا تعمل على توقع الحدث، بل فيها تضاد يعمل على انتباه ذهن المتلقى ؛وهذا من براعة على إسماعيل فى وضعه للموسيقى، كما أن الموسيقى تعبر عن نفس التضاد الموجود فى المشهد فزبيدة تحب طارق لكنها ترفض تقبيله لها.

جزء من موسيقى التتر من الأوركسترا والفيولينة تؤدى فى المنطقة الصوتية الحادة يصاحب مشهد طارق وهو يعترف لأمه أنه سيخطف زبيدة الليلة أمام عمها أبو ياسر شيخ القبيلة وهى تعبر عن مدى حبه لها ورغبته فى الزواج منها.

زبيدة مع أمها تدعو لها وهى فرحة بها أنها كبرت وتدخل بعض الأجزاء من موسيقى التتر مع استخدام القانون والأورج فى آداء موسيقى معبر عن هذه الفرحة.

أثناء "يا ويلك يا أم زبيدة" تدخل تيمة لحنية من الأوركسترا وفيها تتابع وتكرار للموتيفات الصغيرة مما يساعد على توصيل روح القلق والترقب المصاحب للمَشاهد أثناء خطف طارق لزبيدة، كما أن الإيقاعات لها دور مهمًا فى توصيل الإحساس للمتلقى مثل استخدام البونجز والتيمبانى والسيمبال مع وجود الآلات النحاسية التى تقوى الجملة وتزيد إحساس القوة لدى المتلقى بسبب غلظة الصوت.

أبو زبيدة يقول لطارق أن يقوم بتجهيز عشرة أضعاف مهر زبيدة وتدخل تيمة لحنية تصاعدية بسلم صاعد من الهارب مع وجود آلة الناى بآداء رائع وبديع، يشعر منه المشاهد وكأن الناى يتكلم ويعبر عن المشاعر الداخلية، فقد أبدع على إسماعيل حيث إن الناى أعطى إحساس وكأن هناك كورالاً فى تلك الجملة من شدة تألق الناى فيها وتناسقه مع الصورة.

تدخل موسيقى مع مشهد وقوف زبيدة وحدها مع العنزة وتتحدث إليها وتقول لا تتركينى وحدى، وتعبر عن مشاعر طارق وزبيدة وهو يقترب منها بمشاعر الحب المتبادلة بينهما وهو يقبلها، وتبدأ الموسيقى بآلة الأورج، ثم تدخل الأوركسترا بآلتى الفلوت والأبوا ثم الفيولينة بآداء تيمة مميزة فيها تتابع لحنى ثم البيكولو والبيانو مع الوتريات فى آداء موتيفات صغيرة متقطعة ويستطيع على إسماعيل توصيل إحساس وكأن هناك كورالا يسيطر على اللحن من شدة التعبير الغنائى من آداء الآلات الأوركسترالية مع دخول الإيقاعات والآلات النحاسية مع تكرار للجمل التى تؤديها الآلات المنفردة من الأوركسترا كاملاً والمصاحبة هارمونية بسيطة.

دخول تيمة لحنية جديدة أثناء وصول طارق إلى أسبانيا من الأوركسترا ويستخدم فيها آلة الكاستانييت الإيقاعية التى تعبر عن الجو الإسبانى وفيها قوة من الأوركسترا مع وجود الآلات النحاسية وتنتهى الموسيقى بشكل مفاجئ مع انتهاء المشهد ودخول مشهد جديد.

موسيقى تعبر عن جو الملهى الليلى فى أسبانيا.

ياسر يحاول التأثير على زبيدة لترتبط به وهو يملؤه الأمل فى الوصول إلى قلبها، ويحاول بالضغط عليها من مدى تأثير انتظارها لطارق على سمعتها فى تلك البيئة الصحراوية التى يعيشون فيها وشريعة الصحراء التى تفرض نفسها عليهم، وهى تؤكد له

حبها لطارق وسفرها للحاق به والموسيقى المصاحبة من الأورج ممزوجة بتيمة قصيرة من الأبوا والفيولينة وفيها شعور بالأسى وإعترافها له أنها لا تخاف.

تيمة لحنية من موسيقى التتر فيها البيانو والأجراس تصاحب المشهد فهو يربط ما بين الموسيقى وأجراس الكنيسة فى المشهد وتتميز الموسيقى بوجود الموتيفات المتكررة المتتابعة أثناء مشهد ضيقهم من طارق لما يحدثه من جذب للجمهور أثناء المصارع،ة ولكن ألفونسو يرى أنه غير جيد لأنه لا يلتزم بقواعد هذا الفن وأصوله.

بيانو صولو بأسلوب مونوفونى ويليه صولو بزق يصاحب مشهد بين بعض الأشخاص الأسبان وهى تعبر لحبيبها عن إحتياجها له.

موسيقى تعبر عن روح الفكاهة وتعمل على جذب المشاهد من خلال استخدام كاتمة الصوت Sordina فى آلة الترومبيت والمصاحبة المتقطعة من الوتريات مع استخدام الآلات الإيقاعية مثل المثلث والآلات الخشبية مثل الفلوت والبيكولو والفاجوط مع وجود لحن فالموسيقى هنا بوليفونية يمزجها بين اللحن المرح ولحن آخر غنائى تؤديه الفيولينة مع موتيفات قصيرة من الآلات النحاسية والوتريات أثناء مشهد بحث زبيدة عن طارق فى إسبانيا.

موسيقى من الوتريات والآلات النحاسية تصاحب مشهد مصارعة الثيران وتبدأ الموسيقى مع رؤية زبيدة للثور فى بداية المشهد وتعبر عن هذا الجو، كما أن القوة تعبر عن خوفها لحظة رؤيتها للثور.

جزء من موسيقى التتر يصاحب مشهد رؤية طارق لزبيدة بعد وصولها إلى إسبانيا ويتضح دور القانون مع الأوركسترا وفيها ربط المؤلف الجو الشرقى ومشاعر الحب التى تربط بينهما باستخدامه لآلة القانون.

كثير من المشاهد يتخللها الصمت والحوار بلا وجود أى موسيقى مصاحبة وهذا يرجع لرؤية المخرج الفنية.

حينما يذا ع فى التلفاز المصارع طارق الموريتو وتدخل موسيقى تعبر عن جو المصاحبة لما يذا ع من خلال آداء الترومبيت الصولو ذو الصوت البطولى القوى بمصاحبة باقى الآلات النحاسية.

صولو فيولينة ويليها دخول الأوركسترا بتيمة حزينة فيها هبوط لحنى، وتؤدى الفيولينة الصولو والنحاس يؤدى المصاحبة الهارمونية أثناء رفض زبيدة العودة إلى الصحراء مرة أخرى.

تيمة لحنية تعبر عن وقع المفاجأة والسرعة فى التعبير والحركة أثناء علم زبيدة بمكان طارق، ويأخذها بعض الأصدقاء من المكان، الذى تعمل به وترتدى رداء يناسب المطعم الموجود به طارقا، والذى يتناسب مع الأثرياء، والتيمة من الفيولينة والفلوت والبيكولو والبيانو ويليها مباشرةً دخول الأوركسترا بالآلات الوترية والإيقاعات وهى تيمة غنائية وتؤدى بقوة وفيها تتابع لحنى هابط.

موسيقى من الأوركسترا تعبر عن مشهد المصارعة باستخدام الكثير من آلات الأوركسترا بتبادل الألحان فيما بينها مع وجود بعض الزخارف اللحنية مثل الترعيد فى آداء بعض الآلات.

موسيقى تصاحب مشهد ركوب زبيدة القطار وعلمها بإصابة طارق ونزولها فى المحطة، والتيمة لحنية حزينة من الوتريات والأورج والفاجوط وتستمر مع إذاعة خبر وفاة ألفونسو بطل المصاعة فى إسبانيا وهى تعبر عن تلك الحالة الشعورية بمزيد من التشويق والانتباه من خلال الموسيقى، والموسيقى تصاحبها الأجراس بشكل متتابع وتعبر عن حالة الحزن والأسى بتلك الحادثة وهذا الخبر السيئ، ثم تؤدى الآلات النحاسية بقوة وتدخل التيمة، التى تصاحب مشاهد المصارعة.

تدخل الموسيقى فى نهاية الفيلم بعد أن تقف زبيدة بجوار طارق وحدهما من الأوركسترا والأورج ويعتمد على تيمات البداية بالإضافة لآلة الهارب، والذى يظهر فى آداء السلالم الصاعدة مع الوتريات فى الأوركسترا، كما تظهر آلة القانون فى نهاية الجملة اللحنية لكى تعبر عن الروح الشرقية، ثم الأجراس مع الأورج والوتريات مع ظهور بعض النغمات المتقطعة البارزة بشكل متتابع ومتكرر، والجملة اللحنية غنائية من الأوركسترا الوتر،ى ثم دخول آلات الإيقاع بضربة قوية ثم تدخل باقى آلات الأوركسترا وتنتهى الجملة بالشعور بالمرح والغناء بجزء من أغنية : يا طالع الشجرة هات لى معاك بقرة تحلب وتسقينى.

تدخل موسيقى تعبر عن مشهد المصارعة الأخيرة من الأوركسترا والموسيقى تعبر عن فرحة زبيدة بنجاح طارق فى المصارعة.

موسيقى حزينة يملأها الشعور بالحزن والحسرة لترك الصحراء الوطن الأصلى أثناء مشهد عتاب زبيدة على طارق بتركهم بلدهم وينتهى الفيلم بهذا المشهد.

ثالثاً : المؤثرات الصوتية :

المؤثرات الصوتية مثل حفيف الاشجار وصهيل الخيول مع البيئة العربية البدوية، الخطوات، زقزقة العصافير ونقيق الضفادع، أصوات الماعز وشدو الكروان، أصوات

السيارات المارة أيضاً استخدام بعض الآلات كمؤثرات صوتية ؛ كما حدث فى مشهد عيد الميلاد مثل استخدام البيانو ببعض الأكورات المتنافرة التى تبعث القلق مع الفيولينة فى طبقة صوتية حادة جداً لتبعث التأثير المطلوب، أجراس الكنائس، وصوت القطار، وتصفيق الجمهور الذى يعتمد عليها الفيلم فى عروض مصارعة الثيران موضوع الفيلم.

الخلاصة :

إن هذا الفيلم يختلف من حيث طبيعته، التى تعتمد على البيئة العربية الصحراوية فى المغرب وأيضاً مضمون الفيلم كقصة حب تربط بين الحبيبين هى محور الفكرة، ورفض الحبيبة الزواج بشريعة الصحراء تبعاً للتقاليد وتخلصها من كل ذلك فى سبيل الحفاظ على تلك العلاقة.

وقد لاقينا صعوبة شديدة فى الحصول على هذا الفيلم، ولم توجد أى فرصة لمشاهدة الفيلم سوى شركة مصر العالمية للإنتاج والتوزيع السينمائى، والذى من خلالها سنحت لى الظروف تحليل الفيلم داخل الشركة، حيث إن النسخة الموجودة هى الوحيدة وبها كثير من التلفيات مما صعب إعادة تسجيلها بشكل أو آخر ؛لذا نلتمس الأمر بإعادة طبعه وتوزيعه بالاستعانة بالنسخة الأخرى الموجودة فى الخارج.

فيلم "الأرض" عام ١٩٦٩

بطولة : محمود المليجى – نجوى إبراهيم –عزت العلايلى – يحيى شاهين – حمدى أحمد – عبد الوارث عسر – توفيق الدقن – صلاح السعدنى

قصة : عبد الرحمن الشرقاوى سيناريو وحوار : حسن فؤاد

مساعد مخرج : أشرف فهمى – داوود عبد السيد – أحمد يس

المصور : محسن نصر مدير الإنتاج : مصطفى عبد العزيز

مونتاج : رشيدة عبد السلام مدير التصوير : عبد الحليم نصر

موسيقى الفيلم وقيادة أوركسترا القاهرة السيمفونى : على إسماعيل

يتناول الفيلم فترة الثلاثينيات من القرن العشرين فى مصر والصراع بين الفلاحين والإقطاعيين، حيث يحدد محمود بك أحد الإقطاعيين للفلاحين عشرة أيام فقط لرى أراضيهم ثم يخفضها إلى خمسة حتى يستحوذ بباقى الأيام لرى أرضه فيثورون وعلى رأسهم محمد أبو سويلم (محمود المليجى) الفلاح الثائر، ويزداد محمود بك عناداً وينزع ملكية أرض بعض الفلاحين بمساندة الدولة عبر الأجهزة الأمنية والعسكرية لإنشاء طريق يصل قصره بالطريق العمومى ثم ترسل الحكومة قوات من الهجانة لتأديب أهالى البلد

وإخماد ثورتهم، ويصاب أبو سويلم أثناء تصديه لهم، ويجره المأمور على الأرض أمام أهل القرية حتى يكون عبرة لهم وليرغمه على الاستسلام ولكنه يظل متمسكاً بأرضه.

جماليات موسيقى الفيلم :

أولاً : موسيقى التتر :

تبدأ الموسيقى فى التتر بظهور الناى والهارب فى نغمات سُلمية صاعدة مع وجود الإيقاعات الشرقية (الرق والدف) فى إيقاع يشبه الزار ثم تد خل الأوركسترا ويتجلى دور الكورال بالأغنية الشهيرة للفيلم (أرضنا العطشانة) فى مقام الحجاز–وهو مقام به شىء من الشجن فى بعض الألحان–والتى تعبر عن إحساس الفيلم والتيمة الحزينة، التى تتضح منذ دخول الناى تعبر عن روح الظلم واليأس، الذى يشعر به الفلاح من فرض الظلم عليهم، وهنا عبر على إسماعيل عن الإصرار والعزيمة التى بها الكثير من الحزن الدفين معبراً عن معنى الكلمات، التى تدلل على الفداء والتضحية من أجل هذه الأرض وهذا الوطن.

ثانياً : موسيقى المشاهد الدرامية :

تدخل بعض النغمات البسيطة المتفرقة من القانون كخلفية، وفى مشهد نجوى إبراهيم وهى تتحدث عن مصر القانون والفيولينة تصاحب المشهد وتعبر عن البيئة الريفية الشرقية البسيطة.

وتدخل أغنية (قولوا لابوها البرتقال اتقشر) مع تصفيق أطفال الفلاحين والزغاريد وتعبر عن البهجة فى أفراح القرية.

كما يتخلل الصمت الكثير من المشاهد، فالمخرج يعتمد على الصورة والحوار أكثر من اعتماده على الموسيقى المصاحبة لكثير من اللقطات السينمائية.

بعض الأغانى التى تعبر عن الفولكلور الريفى.

تيمة موسيقية من الأغنية (أرضنا العطشانة) تؤديها الوتريات وتبدأ بضربة إيقاعية من السيمبال والتيمة فيها بعض التنويع وتقوم الفيولينة بأداء موتيفة إيقاعية سلمية كروماتيكية صاعدة وهابطة تتكرر عدة مرات وهى تعمل على زيادة روح التوتر والقلق والظلم وهى تصاحب مشهد وقوع خضرا على الأرض ومدى الظلم الذى يقع على عاتق الفلاحين.

تيمة موسيقية لحنية جديدة تصاحب مشهد خضرا ومحمد أفندى وهى من القانون والوتريات والرق بأسلوب الآداء المتقطع وأيضاً أسلوب النبر Pizz فى الوتريات التى تعمل

على مصاحبة الآداء المنفرد للقانون وتستمر التيمة حتى دخول المشهد التالى بين وصيفة ومحمد أبو سويلم.

تيمة موسيقية من القانون والرق والوتريات التى تؤدى المصاحبة بأسلوب النبر ويغلب على اللحن الطابع الشرقى والإيقاعى وهى جملة تتكرر مرتين وفيها تتابع سلمى هابط وهى تبدأ بعد الانتهاء من مشهد محمد أفندى وخضرا بعد اتفاقهما على ضرورة حضور وصيفة لمحمد أفندى وتظهر تلك التيمة عند ظهور وصيفة فى الكادر السينمائى.

ويكرر جزء من هذا اللحن وهو مجرد نغمات متقطعة من آلة القانون فى الطبقة الصوتية الحادة أثناء مشهد ابوسويلم وعبد الهادى ومحمد أفندى.

فى مشهد طلب عبد الهادى من أبو سويلم قراءة فاتحة وصيفة يظهر جزء من موسيقى أغنية "أرضنا العطشانة" مع المزج بينها وبين التيمة السابقة من القانون ويقوم التشيللو والباص بآداء اللحن الأساسى للأغنية، كما تؤدى الفيولينة المصاحبة البوليفونية على نفس اللحن بآداء خافت واستخدام المؤلف للمسافات، التى تبعث شعوراً بالقلق والتوتر، مما سيحدث كما يعتريها الشعور بالحزن وعدم الاستقرار الذى يسيطر على اللحن والمصاحبة ويؤثر بالتالى على شعور المتلقى ويبعث لديه إحساس بأن شيئاً أليماً ما سيحدث، وبظهور وصيفة فى المشهد يحدث الربط بين اللحنين وكأن على إسماعيل أراد المزج بين اللحنين الدالين وهما أرضنا العطشانة والذى يرتبط ارتباطا شديد بأبى سويلم منذ البداية واللحن الآخ، الذى يظهر من القانون ويرتبط بظهور وصيفة وكأن المؤلف أراد التطابق بين حاستى السمع والبصر فيما بين اللقطة التى أرادها المخرج بمزج بطلى الفيلم وأيضاً رغبة على إسماعيل فى مزج اللحنين الأساسيين المميزين فى تلك اللقطة؛ وهو تطابق ومزج له تعبيره الجمالى الذى يعمق إحساس المتلقى بهذين اللحنين، كما يزيد من دلالتهما على المتلقى بارتباطهما بالشخصيات المحورية فى الفيلم.

وتكرر التيمة الدالة على وصيفة من القانون أثناء مشهد وصيفة ومحمد أفندى وهو متجه إلى مقابلة رئيس الوزراء فى مصر.

أغنية فولكلورية يؤديها الفلاحون أثناء وداع محمد أفندى وهو يتجه إلى السفر لمصر لمقابلة رئيس الوزراء بالعريضة.

استخدام تيمة "أرضنا العطشانة" بالآلات الوترية وآلات النفخ، حيث يبدأ اللحن بمقدمة من التشيللو والكنترباص وتؤدى آلات الكورنو بعض النغمات المصاحبة ثم ينطلق اللحن من الأبوا والمصاحبة له بوليفونية من الوتريات والآلات النحاسية، وهى تصاحب مشهد أبى

سويلم وعبد الهادى وهو يستنكر موقف الجميع ورئيس الوزراء وتبدأ اللقطة بمشهد الأرض الذى يعبر عن عنوان الفيلم ومضمونه فهى لقطة معبرة مليئة بالجماليات الفنية والتعبيرية التى يستطيع أن يلتقطها المشاهد.

تيمة شجنية لحنية تبدأ مع مشهد ظهور الأرض والطمى وتعبر عن احتياج الأرض إلى المياه وإلى الارتواء ويؤديها الناى وتصاحب بالإيقاعات الشرقية المتمثلة فى الدفوف، والتى تؤدى إيقاع حزين يشبه الزار، وآداء الناى يشبه البكاء والنحيب، الذى يصاحب مشهد حزن أهالى البلد ومحمد أفندى وانتظار عملية الرى وعدم وجود جدوى من التحدث إلى المسؤلين، حيث لا يبلوا سوى بأنفسهم ومصلحتهم الخاصة فقط ويؤكد محمد أفندى ان هذا المشروع الجديد مجرد خراب للبلد بأكملها وفيه ضياع الأرض.

تدخل تيمة الأغنية "أرضنا العطشانة" بآداء الكورال أثناء قول عبد الهادى لأبى سويلم أن يجعل أهل البلد تروى الأرض العطشانة، ويليها مشهد أبى سويلم وهو يشرب ويرتوى فى نفس اللحظة ويقول (الأرض راحت يا ولاد) وتدخل التيمة الحزينة من الناى التى تصاحب الكثير من المشاهد وحتى نهاية الفيلم وهى تعبر عن الحزن والشجن العميق الموجود داخل أهل البلد، والدفوف تصاحب الناى فى بعض الأحيان وفى الأحيان الآخرى يكتفى المؤلف بالناى فقط.

تيمة موسيقية إيقاعية تعتمد على الإيقاعات الشرقية متمثلة فى آلة الطبلة فقط بآداء بعض الإيقاعات المتتالية المصاحبة للمشهد.

يستخدم المؤلف العود للتعبير عن تيمة حزينة فى مشهد وصيفة وهى تستقبل أبيها أبو سويلم بعد عودته متجهاً إلى منزله ويليها تيمة أرضنا العطشانة من الناى ويصاحبها الأوركسترا ويكرر صولو الناى مرة أخرى ثم الأبوا فى آداء نفس اللحن أثناء جرى دياب، ويتناول المؤلف اللحن من خلال الآلات التى تعبر عن الإحساس الشجنى حتى من خلال آلة الأبوا فقد تناولها فى مساحة صوتية منخفضة عبرت عن نفس الحزن الموجود على الشاشة فى حزن أهل البلد على أرضهم.

يدخل العود مرة أخرى بآداء الترعيد (التريل) عند مشهد أبى سويلم وهو ينظر إلى أرضه وهو فى شدة الحزن ويليها الأبوا بآداء اللحن الأساسى ثم نفس اللحن من الوتريات مع وضع بعض الزخارف اللحنية وتكرر تلك الجملة اللحنية بنفس الآلات مرة أخرى وفيها إحساس الفلاحين وشعورهم بالظلم بعد حبس أبى سويلم.

يؤدى الوتريات خاصة الفيولينة فى الطبقة العالية مقدمة موسيقية للتيمة الدالة على وجود وصيفة من القانون عند مشهد وصيفة وعبد الهادى ويدخل فى النهاية الناى حيث يتعمد المؤلف التنويع على تلك التيمة من خلال الآلات المستخدمة فى آداء المصاحبة على هذا اللحن.

تدخل الآلات الأوركسترالية والإيقاعات بقوة ويؤدى العود مع الوتريات بعض الألحان المنوعة على التيمة الأساسية "أرضنا العطشانة" بعد قتل خضرا وعلم وصيفة بهذا الحادث وتأثرها وحزنها على خضرة.

تيمة لحنية سلمية تصاعدية يؤديها الوتريات ثم تدخل آلات النفخ النحاسية والإيقاعات ويتبادلا اللحن، والذى يعتمد على الفيولينة بشكل أساسى عند رمى الفلاحين للحديد فى الترعة.

التيمة الدالة على وصيفة يؤديها القانون الصولو عند مشهد وصيفة وعبد الهادى، ثم يدخل الأوركسترا بآداء قوى جداً من الأوركسترا كاملاً بالآلات النحاسية والإيقاعات مع التيمة الأساسية لأرضنا العطشانة مع بعض الضربات الإيقاعية من السيمبال مع دور النحاس القوى، والتى تعبر عن مجىء الحكومة والضرب فى أهالى البلد وهى تعتمد على اللحن الأساسى لكن الآداء القوى من الأوركسترا كله يعبر عن العنف الموجود من الحكومة متمثلاً فى الهجانة تجاه أهالى البلد.

تيمة مختلفة جديدة من السينير والآداء المتقطع والنبر من الوتريات عند تعامل أحد الهجانة مع أبى سويلم وفيها الكثير من الترقب والحذر.

دخول النحاس مع الإيقاعات فى آداء الجليساندو الهابط، الذى يعبر عن لحظة هبوط عبد الهادى وضربه لاحد رجال الهجانة أمام وصيفة وخوفه عليها.

تيمة لحنية تصاحب مشهد عودة الشيخ حسونة (يحيى شاهين) بعد مقابلته لمحمود بك وهى من الوتريات والإيقاعات.

جزء من اللحن مونوفونى، والذى يعتمد على الناى فقط قبل مشهد أحد أفراد الحكومة (المأمور) وهو يتحدث إلى علوانى (صلاح السعدنى).

تيمة إيقاعية تعتمد على السينير والإيقاعات مع بعض آلات النفخ والعود وهى تعبر عن خوف أهالى البلد ودعواتهم للشيخ حسونة.

الأبوا والفلوت والفيولينة والآلات النحاسية وتبادل اللحن أثناء سلام أبى سويلم على أحد أفراد الهجانة وفيها بصيص أمل من أبى سويلم.

تكرر التيمة من الناى مع مصاحبة الدفوف بعد علم أبى سويلم ووصيفة وعبد الهادى إن الشيخ حسونة اطمأن على أرضه وهرب من البلد وتستمر تلك التيمة حتى تدخل تيمة أرضنا العطشانة من الكورال والأوركسترا كاملاً أثناء وصولهم للأرض حين تطلب وصيفة من احد الهجانة السماح لها بجمع القطن وبعد موافقته لها بدأ مغازلتها ويأتى عبد الهادى ويصفعه عدة صفعات، وتلك التيمة معبرة جداً عما يحدث على الشاشة أثناء جرفهم للأرض ويدعم الموسيقى أيضاً أصوات الكورال بالكلمات، التى تتطابق مع الصورة.

أغنية "نورت يا قطن النيل" أثناء جمع وصيفة والفتيات للقطن مع وضع بعض الأجزاء من أرضنا العطشانة للمزج بين الإحساسين.

تبدأ الدفوف ويليها التيمة الحزينة من الناى أثناء دفع محمد أفندى ثمن القطن لأبى سويلم وهو يبكى على فقدان أرضه مع بكاء الناى ويستمر اللحن حتى مشهد علوانى وعبد الهادى وحديثهم على موقف الشيخ حسونة وهروبه من البلد.

تصل الحكومة للأرض ويتم ضرب أهل البلد بمنتهى القسوة ويصاب أبو سويلم وينزف دماً ويأمر المأمور بربطه من أرجله وهو ينزف ويتشبث بالأرض بأصابعه، التى تحفر الأرض أثناء سحله على الأرض حتى يكون عبرة لاهل البلد، وتعبر الأغنية بتلك الكلمات "أرضنا العطشانة نرويها بدمانا" وهو يروى أرضه حقيقةً بدمائه، التى تسيل على مدى ارتباطه بالأرض وما تمثله تلك الأرض من أهمية لحياة الفلاح، وتتفاعل الموسيقى مع تلك الأحداث وتصل إلى ذروتها باستخدام الآلات الإيقاعية وآداء التيمة من النحاس ويليها فى النهاية التتابع بين الإيقاعات والنحاس وصولاً بنهاية الفيلم مع وضع الناى فى جزء من التيمة المعبرة طوال الفيلم بعد تلك النهاية الشديدة القوة من الأوركسترا حيث يعبر الناى عن الحزن والشجن فكأنه يبكى على ضياع الأرض وضياع أبى سويلم على يد الظلم والطغيان ونرى أن آلة الناى فى هذه اللحظة كأنها ترثى أبى سويلم.

ثالثاً : المؤثرات الصوتية :

واستخدم المؤلف بعض المؤثرات الصوتية مثل نقيق الضفادع وعواء الذئاب وأصوات الحيوانات داخل الحقل والتى تعبر عن البيئة الفلاحى.

الخلاصة :

أعتقد أن هذا الفيلم نجح نجاحاً كبيراً من خلال موضوعه والأداء البارع للممثل محمود المليجى طوال مشاهد الفيلم وخاصة فى المشهد الأساسى (الماستر سين) وهو

يعتصر قلوبنا بتمسكه الشديد بأرضه، والتى تمثل لكثير من الفلاحين العِرض، فالأرض بالنسبة للفلاح هى كل شىء، وعبر شاهين عن مدى الظلم الذى يقع على المحكومين من قبل الحاكم فى رؤية فنية جمالية رائعة تعبر عن وجهة نظر مخرج واعى لديه من الجرأة لمواجهة سلبيات مجتمعه ناتج عن إيمانه بالدور القوى الذى تلعبه الفنون وخاصة فن السينما فى توجيه السلوك ومكاشفة الحقيقة.

وقد كانت خير معبر عن هذا أيضاً الموسيقى الجلية المملوءة بالشجن والحزن، التى برع فيها على إسماعيل، والتى أرى إنها ساعدت جداً على نجح هذا الفيلم، كما ارتبطت تلك الموسيقى والأغنية التى بنى عليها على إسماعيل أفكاره اللحنية وهى (أرضنا العطشانة)، والتى ترتبط فى أذهاننا جميعاً بالفيلم، خاصة بمشهد الذروة وتمسك أبى سويلم بأرضه وهو ينزف دماً وكأنه يروى أرضه بدمائه. فالموسيقى مليئة بالجماليات الحسية والتى تآزرت مع الصورة وأعطت للمتفرج بُعداً جمالياً مزدوجاً من خلال التناسق فيما بينهما.

فيلم "الاختيار" عام ١٩٧٠

بطولة : سعاد حسنى – عزت العلايلى – محمود المليجى – سيف الدين – هدى سلطان – ميمى شكيب – يوسف وهبى – عبد الرحمن أبو زهرة

مدير الإنتاج : يوسف حلمى ناجى أبو الخير تصوير : أحمد خورشيد

مونتاج : رشيدة عبد السلام مساعد المخرج : على بدرخان

موسيقى الفيلم : على إسماعيل

هو فيلم سيكولوجى اجتماعى يعبر فيه شاهين عن أوضاع المثقفين ودورهم فى التفاعل مع قضايا المجتمع كما يناقش قضية الازدواجية من خلال مرض الانفصام فى الشخصية وما يعانيه أصحاب هذا المرض وأيضاً ما قد يفضى إليه من جرائم إلى حد قتل الاخ والصراع النفسى داخل تلك الشخصية المريضة، كما يناقش بعض القضايا المجتمعية، التى تؤدى إلى انهيار فى الأسر داخل المجتمع أو الانهيار الأخلاقى بابتعاد الزوج عن زوجته وهجره لها حتى لو كان بسبب العمل والشهرة.

يتناول الفيلم قصة الكاتب والروائى الشهير سيد (عزت العلايلى) عضو المجمع اللغوى المتزوج من شريفة (سعاد حسنى) ويبدأ الصراع عند وجود جثة تشبه سيد وربما تكون لتوأمه محمود (البحار) الذى يتعاطى المورفين المخدر ويطلب منه الوزير حضور مؤتمر فى باريس ولكن سيد يهتم بكتابة الرواية المسرحية الجديدة كما يشعر سيد بالخجل من هذا الأخ الذى يخزيه ويفضحه أمام الجميع ويتوجه للشرطة، وتقرأ زوجته روايته الجديدة

وتتخيل الأحداث التى ترى أنها جزء من الواقع، ويصل إلى الشرطة ويشك فيه المحقق فرج (محمود المليجى) منذ حضوره ويتوجها معاً إلى منزله وتظهر الراقصة بهية (هدى سلطان) والتى تؤكد وجود محمود فى اليوم السابق وتؤكد (ميمى شكيب) أن هذا الحادث منذ شهرين، وكان سيد يكتب رواياته مقتبسها من الحقيقة الحياتية لأخيه محمود، ثم يتوجه شخص المفترض أنه محمود إلى ضابط المباحث فرج ليبحث عن سبب وفاة أخيه ولكن يبلغه فرج أنه حى وفى صحة جيدة، ويحتجز فرج البواب (دُقدق) لاستجوابه كما يكتشف فرج أن أحدهما قتل الآخر والثانى يقوم بتمثيل الدورين وذلك نتيجة لوجود (حباية) فى الوجه مع استحالة ظهورها للشخصين معاً وفى نفس المكان، ويبدأ فرج فى استجواب شريفة، والتى يرى إنها على علاقة بمحمود، وتتوجه شريفة إلى بهية وتحاول مقابلة محمود لمعرفة الحقيقة ويتقابلا عند السيرك وتعترف له شريفة أنه من السهل الوقوع فى غرامه ثم يتجه سيد إلى منزل بهية ويتهمها أنه موبوء بالرزيلة والفساد ولكنه يرى صورة شريفة والتى يعلم ان محمود رسمها فيغار على زوجته ولكن بهية تصارحه بأخطائه وبهجره لزوجته وعدم معاشرتها مما جعلها تبرر له سبب معرفتها بمحمود أو غيره من الرجال نتيجة احتياجها الغريزى، وتعترف شريفة لمحمود برغبتها تجاهه ولكنه يطلب منها أن ترقص عارية أمام جمع الحضور فتصفعه وتتركه، ويترك سيد زوجته والسفير أثناء دعوتهما له فى حفل بالأوبرا ويسير متخبطاً بسيارته وفى نفس الوقت يتبادل ضباط المباحث (فرج ورؤوف) الرأى حول من فيهما القاتل، ويبدأ سيد بالشعور بالذنب وتعتريه أزمة نفسية حادة تصل إلى ذروتها كما يتعاطى المخدر حتى ينسيه ما هو فيه وتقرأ زوجته ما يكتبه فى مكتبه وتعلم بالمأساة ويدخل يوسف وهبى ويصارحه بما فعل تجاه أخيه ويحاول الانكار ثم تنتابه حالة نفسية سيئة ويطارده البوليس إلى أن يقف وينادى على بهية التى تطلب من الشرطة عدم المساس به وعدم اطلاق النار وانها قادرة على اقناعه بالاستجابة لهم وبالفعل يذهب بسيارة الاسعاف إلى مستشفى الأمراض العقلية وهو فى حالة نفسية سيئة وبالتالى لم يمهله الحظ بالسفر إلى المؤتمر.

جماليات موسيقى الفيلم :

أولاً : موسيقى التتر :

تبدأ الموسيقى مع تتر الفيلم بآلة الأورج، التى دخلت حديثاً واستخدمها على إسماعيل لإيجاد ألوان صوتية جديدة غير مألوفة من قبل وهو استطاع فعلياً ظهور صوت يشبه الصفير من خلال الأورج فى البداية، ثم يدخل الأوركسترا الوترى، ثم الأورج باستخراج

ألوان صوتية مختلفة وبالتالى تتناوب الموسيقى بين الأورج والأوركسترا وتشترك الآلات الإيقاعية مثل الطبلة والبونجز والمثلث والتى تؤدى اللحن أحياناً والمصاحبة أحيان أخرى، ويكرر اللحن مع بعض التنويع، والجملة الموسيقية فى مقام كُرد ويلمس المؤلف مقام الحجاز الذى يعطى شيء من الحزن للإيحاء باستباق ما سوف يحدث، كما توجد بعض السكتات، التى تتخلل الموسيقى واستخدم النبر فى الوتريات والطبقة الحادة من الفيولينة لآداء نغمات طويلة مستمرة ويتميز هذا التتر بكثرة الألحان وتشابكها كما استخدم الكانون (المحاكاة) فى إنتقال اللحن بين أكثر من آلة، وفيها تتابع سُلمى هابط لموتيفة صغيرة تتكرر عدة مرات، أيضاً يوجد آلات نفخ نحاسية تقوم بآداء المصاحبات الهارمونية، وينتهى التتر بنفس الموسيقى التى تشبه الصفير والتى يبدأ بها الفيلم أيضاً.

ثانياً : موسيقى المشاهد الدرامية :

موسيقى من الأورج والآلات الإيقاعية تصاحب مشهد انتظار سيد للدخول إلى مكتب الوزير وبالمصادفة يقرأ خبر فى الجريدة عن وجود جثة تشبهه.

موسيقى من الأورج والإيقاعات مجرد خلفية لمشهد اتجاه سيد وزوجته بالسيارة إلى الشرطة وتنتهى الجملة بدخول الوتريات فى نهاية للمشهد تعبر عن روح القلق وعدم الإستقرار.

التيمة الموسيقية للبداية تظهر مرة أخرى من الأورج بما يشبه الصفير يصاحب قراءة شريفة لرواية زوجها.

تيمة موسيقية لحنية من الأوركسترا الوترى تصاحب مشهد محمود فى الميناء.

موسيقى من الأورج بتيمة مختلفة فى مشهد سفر سيد من ميناء الإسكندرية ثم تتكرر التيمة الأساسية والتى تشبه الصفير وهى فيها مشاعر حائرة غير مستقرة.

تيمة موسيقية مأخوذة من بعض التيمات اللحنية فى التتر مع التنويع عليها وهى من الوتريات والأورج وتؤدى الآلات الإيقاعية موتيفات صغيرة مصاحبة للحن وتتكرر فى الاماكن المحددة لها، والتى تتخلل اللحن الأساسى وهى تصاحب مشهد محمود وشريفة فى الميناء وهو يقوم بتوصيلها بالدراجة البخارية.

موسيقى مليئة بالتوتر والقلق والاضطراب من الأورج بالاشتراك مع الوتريات والإيقاع واعتمد المؤلف فيها على التآلفات، التى تبعث الحالة الشعورية المليئة بالقلق وهى موسيقى ناجحة واستطاع المؤلف توظيفها للحصول على الإحساس المطلوب وهى أثناء قراءة سيد للخبر فى الجريدة مرة أخرى.

تيمة موسيقية من الأورج تصاحب مشهد سيد وهو يبحث عن العوامات.

جزء من موسيقى التتر من الأورج تصاحب محمود وهو يتحدث عن الحب.

ترقص بهية على أغنية (آه يا ولا آه يا ولا) وهى نفس الأغنية التى استخدمها فؤاد الظاهرى فى فيلم نداء العشاق.

مشهد تذكر شريفة لحديثها مع محمود وهى تتحدث عن زوجها سيد تتكرر فيه نفس موسيقى التتر من الأورج مع إضافة تيمات أخرى من الأورج والوتريات وأيضاً وجود صوت غنائى تغنى نفس التيمة ولكن بالآهات والصوت يشبه الغناء الأوبرالى الذى يؤكد الدراسة المتخصصة والمتعمقة لذلك النوع من الموسيقى (الكلاسيكية) وهى إضافة جمالية لموسيقى هذا الفيلم ساعدت على تأثير وتعميق الصورة الحائرة لدى المتلقى، ثم تتوقف الموسيقى ويستكمل الحوار وفى نهايته تعود الموسيقى مرة أخرى إلى أن تعود اللقطة إلى الحقيقة لشريفة وأنها تتذكر هذا اللقاء.

مشهد السيرك وتصاحبه موسيقى فرقة السيرك بموسيقاها إلى أن تعود التيمة الموسيقية من الأورج بمصاحبة الوتريات بأداء النبر ثم تستمر الموسيقى عند لقاء محمود بشريفة على باب السيرك فى جملة لحنية طويلة جميلة ومعبرة جداً من خلال أداء الفيولينة والبيانو والصوت الغنائى مع وجود تتابع سلمى وأداء الفيولينة بقوة f، وكل هذه التوليفة من الأصوات تعبر عن شحنة نفسية وداخلية فهى تعبر عما يدور فى خلجات نفس شريفة وإحتياجها لوجود حبيب.

تبدأ موسيقى من الأورج والوتريات والإيقاعات مع أصوات الكورال التى تؤدى بعض الهمهمات فى تصاعد لحنى ملئ بالبهجة والحيوية يعبر عن طبيعة المشهد الملئ بالبالون والأطفال بجوار المهرج، ثم يليها موسيقى الزار والغناء المصاحب له للتعبير عن جو الخرافات.

تدخل الموسيقى من الأورج فى نهاية لقاء سيد ببهية بعد أن واجهته بحقيقته بابتعاده عن زوجته وبداية المشهد الذى يجمع بين شريفة ومحمود وهى تصرح له بإحتياجها له وتتوقف الموسيقى لنهاية المشهد.

جزء موسيقى راقص حينما يطلب محمود من شريفة أن ترقص.

موسيقى شرقية راقصة أثناء لقاء محمود وبهية ثم دخول نفس التيمة التى تتكرر بإستمرار من الأورج الشبيهة بالصفير وتعود اللقطة لبهية مع سيد.

نستمع إلى جزء من كونشيرتو الأوركسترا للمؤلف المجرى بيللا بارتوك فى حفل بدار

الأوبرا أثناء دعوة سيد وحرمه للسفير وهذا يؤكد على عشق شاهين للموسيقى الكلاسيكية التى ينتهز الفرصة التى تسنح له فى أفلامه لتقديم بعض أجزاء من الموسيقات الكلاسيكية والأمريكية إضافة إلى الاستعراضات، والتى تعبر عن اهتمامه الشديد بهذه العناصر الفنية داخل أفلامه.

تدخل نفس التيمة المرتبطة منذ البداية من الأورج بمصاحبة التشيللو وهى جملة صغيرة أثناء تحدث سيد عن أهمية البحار.

وتيمة أخرى من الأورج وفيها موتيفة إيقاعية مصاحبة للحن تتكرر أكثر من مرة من الآلات الوترية أثناء مقابلة فرج مع رؤوف وإبلاغه بأنه أحق فى أن سيد هو القاتل.

جملة لحنية بالتناوب بين الآلات الوترية والأورج فى مشهد اتجاه سيد بالسيارة إلى شريفة.

موسيقى خلفية لمشهد شريفة وهى حائرة من أمر زوجها وهى من نفس التكوينات الآلية السابقة بالإضافة إلى الآلات الإيقاعية والموسيقى معبرة عن الحيرة والقلق من خلال مزج تلك المجموعات الآلية، وتناول آلة الفيولينة فى الطبقة الحادة الذى يعطى إيحاء بالغنائية مع دخول الإيقاعات وتكرار تلك الموتيفات يعطى تناسق لما نراه على الشاشة ويحدث التآلق فيما بين الصوت والصورة.

جملة موسيقية طويلة تبدأ بالدفوف ثم الوتريات والأورج مع الآلات الإيقاعية المختلفة ويبرز دور الفيولينة كما تستمر ضربة إيقاعية مستمرة بشكل منتظم ثم تصاعد لحنى يعبر عن الأزمة النفسية التى تصل إلى ذروتها التى يمر بها سيد وهو داخل سيارته مع شعوره بالذنب تجاه أخيه والموسيقى تعطى إيحاء بالغربة التى يواجهها سيد بينه وبين نفسه.

تيمة موسيقية من الأكورديون وتستمر وتضاف الآلات الإيقاعية أثناء هروب سيد من الشرطة وملاحقتهم به وهى تيمة راقصة، وأعتقد أن المخرج أراد وضع موسيقى لا تتناسب مع المشهد بل تناقضه تناقض شديد حتى يشعر المشاهد بمدى الصراع النفسى ومدى الشعور الذى يعتريه فحتى أثناء ملاحقته فإن مشاعره وأحاسيسه غير منطقية، ولكن رغم ذلك فنرى أن هذا الجزء غير موفق أو على أقل تقدير كان يجب أن يقتصر على لقطة قصيرة أو حينما ينادى بهية فقط ولكن استمرارها غير مناسب لما يحدث على الشاشة.

تيمة راقصة تبدأ بالقانون وبعدها تدخل الوتريات وفيها من نفس التيمة السابقة ولكن باختلاف الآلات وهى خلفية بسيطة للمشهد أثناء تصريح فرج بترك عمله البوليسى.

تيمة موسيقية من الفيولينة والتشيللو تعبر عن مدى التناقض والأسى والحزن الذى وصل إليه حاله أثناء اتجاهه إلى سيارة الإسعاف.

ثم تيمة البداية وهى التيمة المميزة جداً منذ بداية الفيلم من آلة الأورج أثناء مرور سيارة الإسعاف وهو بداخلها وينتهى الفيلم بهذه النهاية المؤسفة، ويذكرنى هذا المشهد بفيلم باب الحديد، خاصة نهايته المأساوية لقناوى الذى يعشق هنومة وتعتريه نفس المشاعر النفسية المضطربة والذى انتهى نفس النهاية إلى مستشفى الأمراض العقلية.

ثالثاً : المؤثرات الصوتية :

اعتمد فى هذا الفيلم على نفس الموسيقى الموجودة فى بعض الأحيان كمؤثر صوتى حيث استطاع من خلال استخدام آلة الاورج التحكم فى استصدار مؤثرات صوتية ناتجة عن نفس الآلة، بالإضافة لأصوات السيارات وضجيج الشوارع وأصوات الميناء وأصوات سيارات الشرطة والإسعاف.

الخلاصة :

يعتبر هذا الفيلم متميز فى التناول وفى الموضوع كما أن موسيقاه تميزت بشدة لاعتماد المؤلف المبدع على إسماعيل على صفارة بشكل بسيط جداً واستطاع جعلها تيمة أساسية يبنى عليها أفكاره اللحنية طوال الفيلم.

وقد لاحظنا أن المخرج يوسف شاهين يراعى الصمت فى كثير من المشاهد ربما ليشعر المشاهد أن الموسيقى ستصاحب المشهد ولكن نفاجأ بالصمت والذى أرى فى رأيى أنه فى الكثير من المواضع يكون أبلغ حتى لا تؤثر الموسيقى على الصورة الذهنية لدى المتفرج أو ربما لعدم تهيئته لما سوف يحدث.

فيلم "العصفور" عام ١٩٧٣

بطولة : مريم فخر الدين – صلاح قابيل – صلاح منصور – محسنة توفيق – محمود المليجى – على الشريف – سيف الدين – عبد الوارث عسر – حمدى أحمد.

سيناريو : يوسف شاهين ولطفى الخولى –تصوير : مصطفى امام

مونتاج : رشيدة عبد السلام –موسيقى : على إسماعيل

هو فيلم اجتماعى سياسى يتناول سفر ضابط الشرطة رؤوف إلى الصعيد للقبض على المجرم الخطير أبو خضر، ويتعرف على الصحفى يوسف، الذى ينشر تحقيقات عن الفساد الداخلى من خلال مصنع تابع للقطاع العام أنشىءمنذ ست سنوات ولم يكتمل بناؤه بسبب سرقة وتهريب أجهزته وماكيناته ليلاً بواسطة أبى خضر الذى يبيعها إلى مصانع القطاع

الخاص، ويتعاون يوسف مع رجال الشرطة ومع بعض الأصدقاء لمعرفة الجهة التى تسرق المعدات فتلحق بمصر هزيمة ١٩٦٧ والتى رفضها شاهين واعتبر أن القيادة وحدها هى التى هزمت كما حاول تفسير أسباب الهزيمة من خلال أحداث الفيلم.

جماليات موسيقى الفيلم :

أولاً : موسيقى التتر :

يبدأ التتر بإلقاء منغم (رسيتاتيف) ومصاحبة بسيطة جداً نغمات محدودة من آلة العود وأغنية وطنية "شايلين فى إيدنا سلاح"وهى فى مقام بياتى، -وكلمات الأغنية: للشاعر أحمد فؤاد نجم ولحن: الشيخ امام وغنائه- وبعدها أغنية سالمة يا سلامة وطلقات الرصاص تنطلق بشدة.ثم تعود مرة أخرى أغنية شايلين فى ايدنا سلاح.

ثانياً : موسيقى المشاهد الدرامية :

أول جزء موسيقى كمصاحبة للقطة سينمائية كانت لمشهد الشيخ أحمد مع النقيب رؤوف وهو يتحدث وهى مجرد آداء تريل آلة القانون بقوة مع مصاحبة من آلة التشيللو ذات الصوت الدرامى الدافئ، وهى بعد حوالى ٢٨ دقيقة من بداية الفيلم.

تيمة مصاحبة لمشهد بين صلاح قابيل (يوسف) والنقيب رؤوف وهى من الأورج والقانون يونيسون وهى فى آداء صاعد بقوة مع وجود التريلات من القانون وهى تعبر عن حيرة النقيب رؤوف وموقفه تجاه الشيخ أحمد.

ثم تبدأ التيمة الموسيقية لأغنية شايلين فى ايدنا سلاح أثناء اتجاه النقيب رؤوف للمهمة الرسمية ونزول الجنود من السيارة لآداء مهمتهم.

تيمة موسيقية حزينة من القانون والأورج ويليها الناى ثم التشيللو بالتبادل بين الآلات وهى تعبر عن حزن زبيدة وهى جملة لحنية خافتة وهادئة مجرد لزيادة الإحساس والمبالغة فى المشاعر الحزينة لدى زبيدة.

نفس موسيقى الأغنية مرة أخرى لمصاحبة الأفكار، التى تدور فى أعماق الضابط زميل رؤوف وفرحته باشتراكه فى المعركة.

ثم موسيقى تشبه الزار.

"مصر يامة يا بهية يا أم طرحة وجلابيّة" يغنيها الشيخ أحمد وهو جالس مع النقيب رؤوف ثم تدخل تيمة حزينة من الناى ويليها بعض النغمات من القانون فيها بعض التفاؤل والبهجة وفى نفس الوقت زقزقة العصافير، التى توحى أيضاً بالفرحة والتفاؤل بعد حزن التيمة من الناى.

تيمة الأغنية شايلين فى إيدنا سلاح تكرر مرة أخرى عند مسجد الحسين بالقاهرة ووجود رؤوف والشيخ بعد وصولهم.

لحن بسيط وقصير من القانون يصاحب مشهد بهية ويوسف.

وتكرر مرة أخرى عند وصول جونى (محمود المليجى) وأيضاً وصول الشيخ أحمد والنقيب رؤوف.

ويدخل القانون بتيمة أثناء سؤال فاطمة لأمها بهية عمن هو الذى اختار اسم فاطمة لها وحينما تتذكر تبدأ الموسيقى مجرد خلفية.

تكرر التيمة اللحنية من القانون والأورج ويليها العود أثناء تحدث فاطمة مع رؤوف عن أمها بهية وتذكر مدى حبها وقوتها له.

وتدخل تيمة بالتناوب بين القانون والعود حينما تقول فاطمة لرؤوف أنه متعب وتعبر التيمة بهذه الآلات الشرقية عن الإحساس العاطفى الذى مزج مشاعرهما معاً.

مصر يامة يا ام طرحة يغنيها الشيخ أحمد وفاطمة ورؤوف معاً وهم جالسين على القهوة.

موسيقى غربية خلفية لمشهد يوسف وهو مع والده ومجموعة من الأصدقاء لكى يسافر باريس، وهنا يعتمد المخرج على أسلوب الدلالة من حيث وجود موسيقى غربية للتعبير عن الانتقال والسفر إلى مكان آخر فى دول الغرب، لكى يحصل على فرص أفضل وتعبر تلك الموسيقى عن السفر والحياة الغربية.

أغنية مصر يامة يا بهية تغنيها بهية ورؤوف بالقاء منغم بدون موسيقى مصاحبة وتنضم اليهما فاطمة.

لحن بسيط من العود أثناء رؤية بهية لنفسها فى المرآة يملأ الفرا غ والصمت الموجود داخل المشهد.

الأغنية شايلين فى إيدنا سلاح من الكورال أثناء تفكير رؤوف فى كل ما يحدث من حوله.

مشهد جنسى بين رؤوف وفاطمة يتخيله رؤوف فى منامه وأيضاً يمزج الحلم بعض مشاهد الحرب الذى يتخيلها رؤوف.

أغانى وطنية تعبر عن الحرب ورغبة الشعب فى الانتصار على إسرائيل وتحفيز الشعب بزيادة الشعور الوطنى من خلال تلك الأغانى، التى تتخلل الكثير من لقطات الفيلم.

آهات من الكورال مع آداء السينير الإيقاعى أثناء التعبير عن إحساس رؤوف وبعض مشاهد الضباط فى الحرب.

أغنية مصر التى فى خاطرى بصوت السيدة أم كلثوم.

ثم يأتى الخطاب التاريخى للرئيس الراحل جمال عبد الناصر بعد هزيمة النكسة وتنحى الرئيس وتخليه عن منصبه ثم مظاهرات الشعب "نموت نموت وتحيا مصر".

أغنية مصر يامة يا سفينة بمقطع (كوبليه) آخر من الأغنية ينتهى بها الفيلم وهى تنتهى بالتمنى لمصر للوصول لبر الأمان.

ثالثاً : المؤثرات الصوتية :

واستخدم المؤثرات الصوتية المعبرة عن أحداث الفيلم مثل أصوات طلقات الرصاص ودقات ساعة جامعة القاهرة وأصوات المظاهرات بعد النكسة وأصوات لعب الأطفال مع زقزقة العصافير وأصوات الحيوانات فى القرية وصوت القطارات داخل محطة السكة الحديد.

الخلاصة :

لم يعتمد شاهين فى هذا الفيلم على وجود الموسيقى الفيلمية بكثرة من خلال مصاحبة المشاهد واللقطات السينمائية، حيث يتخلل الفيلم الكثير من الصمت.

ويعتبر هذا الفيلم من أكثر أفلام شاهين جرأة ووعياً بالأوضاع السياسية وبهزيمة النكسة، الذى حاول من خلال فيلمه الإعلان عن عدم الهزيمة للشعب بل واعتبر أن القيادة وحدها هى التى لحقتها تلك الهزيمة وحاول من خلال أحداث الفيلم تحليل أسباب تلك الهزيمة.

وتعتبر الأغانى الوطنية هى خير معبر عن الإحساس بالروح الوطنية وزيادة الحماس،ة والتى بالفعل واقعياً لعبت الأغنية الوطنية دوراً مهماً فى الحياة السياسية فى مصر بعد هزيمة ٦٧ وإشعال الرغبة فى النصر والتحرر قبل ٧٣، وهذا يؤكد الدور السياسى والقومى الذى تقوم به الموسيقى والأغنية لدى الجمهور المتلقى فى الارتقاء بالذوق والسلوك العام للفرد والأمة.

أفلام جمال سلامة :

فيلم "حدوتة مصرية" عام ١٩٨٢

بطولة : نور الشريف – يسرا – أحمد محرز – محمد منير – رجاء حسين – ليلى حمادة – ماجدة الخطيب – سهير البابلى – محمود المليجى – ميمى شكيب – عبد الله محمود – توفيق الدقن – سعيد عبد الغنى – سعاد نصر

عن فكرة : يوسف إدريس رؤية سينمائية : يوسف شاهين

مدير التصوير : محسن نصر مونتاج : رشيدة عبد السلام

موسيقى الفيلم : جمال سلامة

هو فيلم سيرة ذاتية فى شكل فانتازيا خيالية، ويعبر عن مرحلة فى حياة المخرج يوسف شاهين وفى هذا الفيلم لم يعتمد شاهين على السرد التقليدى لمراحل حياته بل اعتمد على وضع عدد من الأزمنة المتداخلة من الطفولة وحتى لحظة إصابته بتلك الأزمة كما تناول العديد من الأماكن مثل القاهرة والإسكندرية والجزائر وفرنسا ولندن وموسكو، أيضاً إلقاء الضوء على مجموعة من الأفلام المهمة فى حياته أثناء موضوع الفيلم وهم : ابن النيل وجميلة وباب الحديد والناصر صلاح الدين، كما تعتبر فترة الوصول إلى الشهرة والمهرجانات العالمية لها أثر ملحوظ على حياته والتحدى والاصرار الموجود بداخله لكى تصل أفلأمه إلى العالم أجمع من خلال تلك المهرجانات، وقد تناول بعض المشاهد واللقطات التى تعبر عن الحياة السياسية سواء المظاهرات المناهضة للاستعمار الإنجليزى أو بعض التسجيلات الخاصة بالرئيس عبد الناصر ورغبة الشعب فى عدم التنحى وما إلى ذلك من بعض المواقف السياسية، التى عبر عنها والتى أرى أنها بشكل أو بآخر أثرت عليه كإنسان وفنان.

ويبدأ الفيلم أثناء تصوير مشهد من فيلم "العصفور" وإصابة شاهين بأزمة قلبية أثناء التصوير مما اضطره لإجراء عملية جراحية فى القلب وعند اجتراعه جرعة المخدر فى جسده فيما بين لحظتى الوعى واللا وعى بدأ شاهين محاسبة ذاته وأسرته والمجتمع، وقد تصور أن تلك الأزمة القلبية كانت نتيجة لأن الطفل الذى بداخله تمرد وقرر سد الصمامات فى محاولة لقتل الفنان وبالتالى فهو يعقد محاكمة داخل قلبه تجاه هذا الطفل الذى يدافع هو نفسه عنه ويطلب شهادة أفراد أسرته كما يكشف الستار بقوة عن تفاصيل تلك الأسرة وأيضاً العلاقة التى تتسم بشدة الفتور بين شاهين وزوجته وظلت المحاكمات طيلة الفيلم والصراع الداخلى المتمثل فى يحيى الكبير والصغير إلى أن تم التصالح بينهما فى نهاية الفيلم.

جماليات موسيقى الفيلم :

أولاً : موسيقى التتر :

تبدأ الموسيقى فى مقدمة الفيلم بأغنية "حدوتة مصرية" لمحمد منير من كلمات الشاعر عبد الرحيم منصور ولحن الملحن النوبى أحمد منيب، والأغنية فى مقام "الكرد" وانتقل داخل الأغنية إلى مقامات "صبا زمزمة وعجم" مع إحداث تلوينات على آلة البيانو أثناء آداء الأغنية، واستخدم الدفوف لمصاحبة الغناء (تعبيراً وتأثراً بأسلوب الغناء النوبى الذى هو جنسية المطرب)، مع إحداث صوت إيقاعى منغم يعبر عن ضربة القلب بنقرة إيقاعية قوية على الدرامز، وقد استُخدِم هذا الصوت كثيراً لمواكبة أحداث الفيلم فيما بعد.

ثانياً : موسيقى المشاهد الدرامية :

أثناء مرور البطل "يحيى" فى المستشفى ورؤيته منظراً لمريض فى حالة خطرة ,فنسمع موسيقى لبضع ثوان عبارة عن سلالم كروماتيكية وأربيجات تعبر عن ذلك المنظر المخيف بآلة البيانو باستخدام الكريشندو والديمينويندو.

وإستخدمت نفس الموسيقى السابقة أثناء إجراء العملية ليحيى، مع مزيد من إضافات إيقاعية.

قدمت موسيقى كنسية من عصر الباروك تعتمد على الكورال بشكل أساسى مع الأوركسترا الوترى والنفخ النحاسى فى الكنيسة أثناء مشهد تخيل الطفل يحيى نفسه مصلوباً كالمسيح، فينفعل ويغنى بصوت مرتفع مما لفت إليه أنظار الحاضرين ,وخصوصاً معلمه عبد العزيز مخيون، الذى صفعه فيما بعد عقاباً على تلك الجرأة.

أثناء تجوال الطفل "يحيى" فى سهرة بمنزل الأسرة قدم المؤلف الموسيقى جمال سلامة عزفاً على البيانو، وهو اللحن الشعبى "بفتة هندى" المستمد من روح الموسيقى القبطية فى مقام "النهاوند ذى الحساس"، وكأنها تدور فى خيال الطفل يحيى ,الذى لازال تدور فى خلده الموسيقى الكنسية، واستخدم إيقا ع "المقسوم أو البمب" ,فى عزف اليد اليسرى للبيانو ,وهو الأسلوب السائد فى المصاحبة الهارمونية والإيقاعية فى ذلك الوقت.

يحدث فلاش باك flash back أو استرجا ع للماضى أثناء محاكمة المجنى عليه الطفل "يحيى"، وتحدث محاورة بين عبد العزيز مخيون مع ماجدة الخطيب استخدم المخرج الصوت الموسيقى المصحوب بنقرة إيقاعية قوية على الدرامز والتى استخدمت فى غناء تتر الفيلم, وهو يعبر عن قلب "يحيى" أثناء العملية وإستخدمها أكثر من مرة فى تذكر المواقف المؤثرة والصعبة أثناء سرد التاريخ التطورى لأحداث وشخصيات الفيلم، وهذا الصوت مناسب لطبيعة تخيل المخرج للقفص الصدرى وكأنه مكانا للتصوير والممثلين والكومبارس.

يستدعى المؤلف موسيقى أمريكية –تعتمد على الكورال وهو ما يعبر عن الدلالة من المخرج واهتمامه بكل تفاصيل العمل للتعبير عن تلك الدلالة بوضع موسيقى أمريكية مع الانتقال إلى أمريكا– حين يتخيل الشاب يحيى نفسه مسافراً لأمريكا، أثناء حواره مع الفنانة "ليلى شعير" والتى تعبر له عن إعجابها به وهى زوجة الدكتور الذى سيقوم بإسعافه.

يستخدم جزءًا من لحن أغنية "حدوته مصرية " على آلة العود فقط مع مصاحبة من الدف مسبوقاً بالصوت المعبر عن القلب مع مصاحبة صوت قلب "يحيى" أثناء العملية ,حين هنأ يحيى أخته "ليلى حمادة" بزفافها.

استخدم المؤلف موسيقى ذات طابع رومانسى على إيقاع الفالس من الأوركسترا تعبر عن الأيام الجميلة التى تتذكرها زوجته آمال "يسرا"، واشتراك مصر فى مهرجان "كان" الدولى للسينما، بفيلم "ابن النيل" من إخراج "يحيى"، مع عرض تتر الفيلم (موسيقى إبراهيم حجاج).

أثناء جلوس "يحيى" مع حبيبته "آمال" فى إحدى الحدائق فى باريس حين اعترف لها بحبه، تقدم موسيقى عالمية تعبر عن هذا الجو الرومانسى على آلة الترومبيت بمصاحبة البيز ثم تنتقل الموسيقى مع المشهد فى تذكر لقاء آخر بينهما والموسيقى تتناسب مع هذا المكان وتؤدى الموسيقى بالأكورديون.

حين يتخيل "يحيى" نفسه أمام عتبات المجد كممثل ومخرج ووجد نفسه طائراً فى مدينة هوليود ،فإستخدمت موسيقى كلاسيكية تعبر عن الانطلاق والتحليق فى آفاق العالم السينمائى وهى Rahpsody in Blue للبيانو والأوركسترا للمؤلف الأمريكى جيرشوين Gershwin.

بعد أن خرج "يحيى" من منزله غاضباً ومتحسراً لعدم حصوله على جائزة أحسن ممثل عن دوره فى فيلم "باب الحديد"، بسبب أخطاء إدارية مرتبطة بأسباب مادية لا فنية، استخدم المؤلف موسيقى تعبر عن انفجار وتوتر يحدث داخله عن طريق استخدام الآلات النحاسية بآداء قوى من النغمات الحادة بالآداء المتقطع الاستكاتو فى تصاعد يعبر عن التصاعد الانفعالى الداخلى لديه.

إعادة للصوت المعبر عن قلب يحيى وهو بغرفة العمليات، بعد مشهد إحساسه بالغل بعد أن أفرغ كل طاقاته فى دوره المتميز "قناوى" فى فيلم "باب الحديد".

صوت منير الشديد التعبير والإحساس فى غناء جزء من أغنية "مانرضاش" بدون موسيقى مع وضع مصاحبة بسيطة جداً كخلفية من الإيقاعات والتى يتميز بها الأسلوب النوبى، وذلك فى مشهد وجود رجاء حسين وهى جالسة وحدها تتعمق فى التفكير ويليها آداء بعض النغمات المتفرقة من آلة البيانو يؤديها يحيى وتظهر آمال محاولة صلحه وإرضائه.

موسيقى روسية من الأوركسترا وتتميز بوجود الغناء أيضاً أثناء مشهد توجه يحيى والفنانة "ماجدة الصباحى" البطلة والمنتجة لفيلم "جميلة"، الذى تقدم به لمهرجان الأفلام السوفيتية وانتقل المخرج إلى مشهد التكريم لهما واستخدم لحن الختام الرائع فى هذا الفيلم وهو "بلادى انا يا بلاد الجدود" والتى ينشد بها الكورال فى مصاحبة التكريم والتى

اعتقد انها كانت شديدة التوفيق حيث عبر عن الجو المصرى بجزء من موسيقى شرقية مصرية والكلمات أيضاً أكثر توفيقاً وتعبيراً عن الشوق والحنين للوطن مع المزج بين الغربة وفرحة الفوز بالمسابقة.

استخدم المخرج الكوبليه الأول كاملا "قد إيه من عمرى قبلك راح" من أغنية "انت عمرى" لأم كلثوم ويعبر ذلك عن مدى حب شاهين لام كلثوم فى وضع بعض المقاطع من أغانيها داخل بعض المشاهد فى أفلأمه، ويستدعى يحيى بعض الذكريات الرومانسية الماضية التى تعبر عنها كلمات الأغنية وذلك أثناء حضور "يحيى" و "امال" حفلاً للسيدة أم كلثوم، وتتأمل "امال" كلمات الأغنية مع محاولتها مطابقة تلك المعانى على حياتها وعلاقتها بزوجها يحيى.

إستخدم نفس الصوت المعبر عن قلب يحيى بعد خروجه من القسم لاستلام ابنته ,وبعد سب "جميلة" "رجاء حسين" له بعد رفضه زواج ابنته ممن تحبه ودفا ع "جميلة" عن هذا الحب.

كما استخدم نفس الصوت المعبر عن قلب يحيى بعد شجاره مع عبد الهادى "سيف عبد الرحمن" واتهامه له بالنفاق وأن صلاة عبد الهادى لن تنفعه وأن يحيى سيسأل الله أن يغفر له وإلقائه سيناريو فيلم جديد لهما مع وجود تهديدات متبادلة بين الاثنين.

استخدم الصوت المعبر عن قلب يحيى (مع ظهور القلب من غرفة العمليات) بعد خروج الناس فى مظاهرات يومى التاسع والعاشر من يونيو ١٩٦٧ لمطالبة جمال عبد الناصر بعدم التنحى، واستكمل المشهد بـ"يحيى" وهو يهزأ ويسخر من الجوائز التى حصل عليها وإلقائها فى وجه الكاميرا تعبيراً عن رفضه الهزيمة.

عمل تدعيم لفكرة صوت القلب بعد دخول الطفل "يحيى" إلى أحشاء الرجل "يحيى", ومحاولة تقطيع أوصاله من الداخل وتقطيعه غرز العملية بالقلب وعبثه بكرات الدم البيضاء والحمراء ,واستخدام مؤثرات صوتية موسيقية تدل على الصرا ع من خلال استخدام سلالم كروماتيكية عن طريق استخدام الأورج والتحكم فى الأصوات الكترونياً فى شكل مؤثر صوتى وليست جملة لحنية أو موسيقية وهى تعبر عن الألم الذى يشعر به "يحيى" الرجل بسبب دخول جسم غريب فيه، واستمرار الصوت المعبر عن القلب ,إلى أن سحب الدكتور "سعيد عبد الغنى" هذا الجسم الغريب من جسم يحيى الرجل عن طريق الحقنة.

خروج الطفل يحيى من الحقنة بعد تركها مع آلات التعقيم مصاحباً بمؤثرات صوتية من نفس الفكرة السابقة أو امتداد لها، ثم الوصول إلى "يحيى" الرجل وتم التصالح معه ثم اختتم الفيلم بأغنية الفيلم "حدوتة مصرية".

ثالثاً : المؤثرات الصوتية :

لم يعتمد على المؤثرات الصوتية الخارجية بشكل كبير فى هذا الفيلم كغيره من الأفلام ؛حيث اعتمد على الموسيقى كمؤثر صوتى فى بعض اللقطات أو المواقف بدون مؤثرات صوتية خارجية، مع وجود المؤثرات البسيطة مثل الخطوات والسيارات وغيرها.

الخلاصة :

ونرى أن استخدام المخرج هذه الأصوات الأشبه بالمؤثرات الصوتية والوصول بها إلى الحالة الشعورية الخاصة لإحساس البطل "يحيى" داخل الفيلم فهو استخدام ناجح وموفق لوجود الطفل يحيى أثناء بعض المشاهد وربطها بالزمن الحاضر فهذا المؤثر جعل الربط بين موضوع الفيلم من خلال المشاهد والأصوات المعبرة عنها ملائمة جداً وأدت إلى نجاح هذا الفيلم مع وجود نوع آخر من الموسيقى الغنائية والتى ترتبط بأسلوب الغناء النوبى للصوت المصرى الصميم والمعبر لمحمد منير مع وجود الدفوف المصاحبة أدى لوجود أكثر من نوع أو أسلوب موسيقى داخل هذا الفيلم، كما عبر الإيقاع اللاهث المتوتر المتدفق عن تلك الحدوتة المصرية لحياة المخرج يوسف شاهين فكان الفيلم شكلاً ومضموناً هو "شاهين". ويدل ذلك أيضاً على عبقرية المؤلف الموسيقى جمال سلامة، والذى أطلق عليه شاهين هذا اللقب بعد انتهائه من الفيلم فهو حقيقة لديه مقدرة فائقة على التنوع فى الأساليب الموسيقية واستخدام الآلات وامتلاكه إحساس موسيقى يتميز بالشرقية والنبوغ

أفلام عمر خيرت :

فيلم "اليوم السادس"عام ١٩٨٦

بطولة : داليدا – محسن محيى الدين – سناء يونس – صلاح السعدنى – عبلة كامل – عهدى صادق – يوسف شاهين – شويكار – حمدى أحمد – محمد منير – هشام عبد الحميد

الفيلم أهداه شاهين إلى جين كيلى الذى ملأ أيام شبابه حيوية

رؤية سينمائية : يوسف شاهين عن رواية الكاتبة الفرنسية المصرية الأصل أندرية شديد "اليوم السادس"

مساعد سيناريو : حسن الجريتلى مدير الإنتاج : حسام الدين على

مدير التصوير : محسن نصر، مونتاج : لوك بارنييه

مخرج مساعد : زكى فطين عبد الوهاب – حسن الجريتلى

موسيقى الفيلم : عمر خيرت

هو فيلم اجتماعي يعبر عن بعض أحوال المجتمع المصرى وتفشى مرض الكوليرا فى مصر فى فترة الأربعينيات من القرن العشرين فى منطقة الغورية وفيه البطل محسن محيى الدين (عوكا) القرداتى وقردته (روز) وهو معجب بجين كيلى ويقع فى غرام صديقة التى تكبره كثيراً، ويوسف شاهين (رفحى) فلسطينى صاحب سينما ويحب داليدا (صديقة) وتعمل غسالة وزوجها حمدى أحمد (سعيد) الذى تزوج عليها بأخرى والمريض الذى يحرق نفسه ومنزله ليتخلص من المرض وابنها سعيد الذى يصاب بالكوليرا، ويعتقد عوكا ان الاميرة أخت الملك التى تخطف كل يوم جندى من جنود الاحتلال لتقتله ولكنه يعتقد انها تخطفه لكى تقيم معهم علاقة فحاول صبغ شعره وارتدى رداء جنود الإحتلال ولكنه ضرب فحاول صبغ شعره مرة أخرى من خوفه مما يتعرض له، ويرى عوكا نفسه أنه فنان كان من الممكن أن يصبح ممثلا سينمائيا كبيرا ويحقد على صديقة بانتشار الكوليرا لانها تقوم بالغسل فى كثير من البيوت، والممثلة شويكار (زينات) التى تنشىء علاقات غير شرعية مع جنود الاحتلال، وترغب صديقة فى الهرب بحفيدها حسن إلى الإسكندرية لكى يرى البحر مع (محمد منير) وأبو نواس ويلحق بهم عوكا ولكن لم يمهلهم الحظ، حيث لقى ابنها حسن حتفه قبل أن يرى بحر الإسكندرية وتصدم صديقة فتمسك بالسكين بعد موت حفيدها محاولة الانتحار ولكن عوكا استطاع أن يمنعها وينتهى الفيلم باتجاه كل منهما فى طريقه.

ويعبر اسم الفيلم عن اليوم السادس الذى يشفى فيه المصابون من هذا المرض اللعين حيث إما الشفاء فى اليوم السادس وإما الوفاة وعدم النجاة منه.

موسيقى الفيلم :

أغنية "حدوتة حتتنا"

كلمات : يوسف شاهين – صلاح جاهين

موسيقى : عمر خيرت

غناء : محسن محيى الدين

تصميم الرقصة : انجى الصلح

أغنية "الطوفان"

كلمات : صلاح جاهين

موسيقى : عمر خيرت

غناء : محمد منير

جماليات موسيقى الفيلم :

أولاً : موسيقى التتر :

يبدأ (أفان تتر) بمقدمة لصوت الأذان فى القاهرة الجميلة بلد الألف مئذنة والتى تعبر عن الجو المصرى الدينى الجميل الذى يميز المصرية الصميمة مع ظهور بعض المآذن والقلعة والمناطق الشعبية والقبور القريبة من تلك البقعة ثم تبدأ الموسيقى فى التتر مع ظهور الأسماء بعد صدمة صديقة بانتشار مرض الكوليرا فتدخل الموسيقى بمقدمة أوركسترالية قوية جميلة يتضح فيها أسلوب المؤلف المصرى عمر خيرت واستخدامه للآلات المختلفة وخاصة اهتمامه بالآلات النحاسية ذات الصوت القوى والتيمبانى والوتريات وبالطبع آلة البيانو، التى تميز أعمال عمر خيرت وتجعل لها طابعاً مميزاً خاصاً وتضيف بُعداً جمالياً لتلك الموسيقى حيث أنه آلة بوليفونية يستطيع من خلالها آداء أكثر من لحن مع آداء الكثير من النغمات فى نفس الوقت، ويتميز أسلوب الآداء فى تلك المقدمة الأوركسترالية ببساطة الألحان والصعود والهبوط اللحنى بين الحين والآخر مع آداء اللحنى الأساسى من الفيولينة والمصاحبة السلمية الصاعدة التى تبعث الروح بتصاعد الأحداث التى سوف تحدث فيما بعد، واستخدم عمر خيرت مقام النهاوند "المينير" لهذه الموسيقى والانتقال إلى مقامات مثل الحجاز الذى يعبر عن حالة شجنية داخل العمل ثم يعود إلى المقام المينير الأصلى، كما يستخدم الكثير من الآلات الإيقاعية لإبراز القوة وتدعيم الألحان التى تؤديها الوتريات والآلات النحاسية التى تؤدى بعض الألحان وأيضاً بعض المصاحبات من آلات الكورنو المتكررة فى موتيفات صغيرة وأيضاً آداء الجليساندو والكريشندو فى النحاس الذى يوحى بالقوة مع الآداء المربوط للقوس فى الآلات الوترية الذى يوحى بالميلودية التى تعبر عن الأحاسيس العاطفية ويلعب النحاس بأكمله دوراً مهماً فى موسيقى خيرت وتنتهى الجملة اللحنية بصعودها صعوداً كروماتيكياً إلى أن تصل إلى ذروتها ويتجلى دور البيانو وتنتهى بقفلة تامة فى نهاية التتر.

ثانياً : موسيقى المشاهد الدرامية :

موسيقى من الناى من الإذاعة المصرية وهى لأغنية "طول عمرى قاعد لوحدى" تصاحب مشهد القهوة وتعبر تلك الأغنية عن الشرقية الصميمة فى هذا المشهد من خلال تلك الخلفية الموسيقية.

خلفية موسيقية من الأورج ثم الناى والإيقاع وأغنية "حدوتة حتتنا" وفيها شرقية مميزة لتلك الأغنية من الرق والعود فالآلات فيها من التخت الشرقى وفيها بساطة فى الألحان وفى تناول الآلات أيضاً التى توحى بجماليات الإحساس الشرقى مع ارتباطها بالصورة

على الشاشة من خلال بساطة المتفرجين وبساطة المكان بين القبور فى حى الغورية بالقاهرة وصوت آداء محسن محيى الدين ببراعة لتلك الأغنية الشبيهة بالمونولوج وهذه الأغنية فى مقام الكرد، الذى يستخدم فى الأغانى الشعبية فى بعض الأحيان ووجود آلة العود أعطت الجو الشرقى لهذا المقام.

النحاس يؤدى موتيفة صغيرة من أغنية حدوتة حتتنا خلفية لمشهد الأميرة داخل السيارة لاختطاف جنود الاستعمار ويليها السينير.

دخول تريل بسيط من العود يعبر عن إحساس صديقة فى بيتها مع عوكا وحفيدها.

تيمة موسيقية عند لقاء صديقة برفحى من الفيولينة والنفخ بـآداء النبر المتقطع ويليها مباشرة العود بنفس التريل، ثم لحن بسيط صغير، ووجود العود يوحى بالشرقية الحميمية عند وداعها له قبل سفره لفلسطين.

وجود السينير، الذى يشبه المارش المصاحب لخطوات عوكا بعد أن صبغ شعره وهو يترنح أثناء احتسائه الخمر وتدخل التيمة المرتبطة بأغنية حدوتة حتتنا من الآلات النحاسية عند رؤيته لسيارة الأميرة بمصاحبة السينير.

موتيفة صغيرة من الوتريات تتكرر عدة مرات بشكل إيقاعى مستمر صاعد توحى بالكثير من التوتر من خلال هذا التكرار إلى أن يصل النحاس كريشندو فى مشهد بين عوكا وصديقة ورغبته فى أن تصبغ له شعره مرة أخرى.

خلفية نغمية مستمرة من الوتريات والآلات الإيقاعية تقوم بـآداء بعض الضربات المتقطعة ويتخللها السكتات والتى بدورها تخلق نوعاً من الموسيقى ذات الطبيعة المختلفة وهى هنا توحى بنوع من الاضطراب حيث مابين الصمت والنغمات القوية من الإيقا ع ذلك التناقض الذى يوحى بهذا الاضطراب فى المشهد بين عوكا وصلاح السعدنى.

أغنية "بتبص لى كدا ليه" للمطربة ليلى مراد يستمع اليها عوكا من خلال الإذاعة وهو فى منزله يصبغ شعره.

تيمة موسيقية حزينة تصاحب مشهد صديقة مع هشام عبد الحميد ويؤديها الوتريات فى المساحة الصوتية الغليظة وفيها بعض الهبوط السلمى كما يتخللها الكثير من السكتات أيضاً.

الناى يبدأ تيمة لحنية شجنية أيضاً وفيها الكثير من الشرقية والغنائية بالإضافة إلى الشجن، الذى يعبر عنه الناى ويليه العود، ثم دخول الوتريات مع إضافة بعض الزخارف كمؤثر صوتى من الأورج فى المشهد، الذى يصاحب صديقة وهى ذاهبة بحفيدها إلى مكان تتوافر فيه المياه لكى يساعد على شفائه بعد أن تركت زوجها سعيد فى المنزل.

تيمة أخرى من الوتريات بآداء نغمات طويلة خلفية مع وجود بعض الضربات الإيقاعية من التيمبانى وأيضاً بعض النغمات القصيرة من الوتريات مع وجود الضغطaccent وإضافة السكتات فى المشهد بعد الحريق الذى يندلع فى منزل صديقة.

كما تتكرر تيمة من الموسيقى السابقة لأغنية حدوتة حتتنا مع إضافة بعض الوتريات التى تصاحب العود حينما يتفقد عوكل المنزل المتهدم نتيجة لاندلاع الحريق.

مرة أخرى أغنية حدوتة حتتنا بمصاحبة من العود، ثم تدخل الأوركسترا وتقدم موسيقى تلك الأغنية مع استخدام الآلات النحاسية وخاصة الترومبيت والترومبون والدرامز مع آداء الفيولينة فى الطبقة الصوتية الحادة وقدم خيرت هذا الجزء باستخدام تلك الآلات لكى يشبه الموسيقى الأمريكية لجين كيلى وقيام عوكا بآداء هذا الاستعراض على غراره والبيانو والنحاس يتألق وتنتهى ببعض النغمات المتقطعة من البيانو.

تنويع من الوتريات يبدأ بصولو الفيولينة على تيمة حدوتة حتتنا أثناء جلوس عوكا يفكر وحده، ويليها أغنية "بتبص لى كدا ليه" مرة أخرى بصوت ليلى مراد أثناء وجود صديقة فى منزل زينات.

إعادة مرة أخرى لوجود الناى بنغمة طويلة ثم موتيفة صغيرة تتكرر عدة مرات ويليها دخول الأوركسترا بالتيمة الأساسية لأغنية بعد الطوفان لمحمد منير والتى اعتمدت على الوتريات بشكل أساسى واستخدام صوت يشبه آلة الفلوت من الأورج وأيضاً وجود الكورال بشكل غير ظاهر مجرد مزيد من العمق فى الإحساس والصوت من خلاله دون آداء كلمات واضحة، وهذه الأغنية فى مقام النهاوند "المينير" وينتقل إلى مقام الحجاز فى بعض المقاطع الغنائية للتعبير عن حالة الحزن والشجن التى تعبر عنها كلمات الأغنية ثم يعود إلى مقام النهاوند مرة أخرى.

جزء من نفس الألحان من الوتريات يصاحب مشهد صديقة وهى حائرة على متن المركب.

تيمة موسيقية شديدة الحزن يعبر عنها بآلات الوترية وآداء جملة بالآداء المربوط وفى الطبقة المنخفضة من الآلات الوترية الأكثر شجناً وتعبر عن مخاطر مرض الكوليرا وفقدانهم للأشخاص القريبين بسببه ويتكرر وجود السكتات وبعض النغمات من التيمبانى التى تسيطر على المشاعر وتوحى للمشاهد بالخطر فهى تعمل على تأكيد الجماليات الموسيقية من حيث ارتباطها بالمشهد الدرامى والتعبير عنه بدرجة شديدة الحساسية.

مرة أخرى جزء من أغنية "الطوفان".

جزء آخر من أغنية "حدوتة حتتنا" مع بعض التبطؤ.

وتيمة حزينة من بتبص لى كدا ليه بصوت صديقة ويتناوبا الغناء هى وعوكا بين تلك الأغنية وحدوتة حتتنا.

تيمة موسيقية سابقة مع وجود بعض المناظر الطبيعية أثناء توجههم إلى الإسكندرية وفيها إحساس بجمال الطبيعة الخلابة.

تتكرر نفس الموسيقى من أغنية حدوتة حتتنا خلفية للمشهد.

تيمة موسيقية شجنية من الناى تصاحب مشهد عوكا وصديقة على المركب.

موتيفة أخرى من التشيللو متكررة ثم المصاحبة البسيطة من الأورج بصوت الفلوت وهى من أغنية الطوفان فى مشهد صديقة على المركب وهى تستعد للوصول بالقرب من الإسكندرية وتستمر الموتيفة من التشيللو وصولو ناى فى الخلفية بمصاحبة الوتريات.

وتغنى صديقة أغنية "طلعت يا ماحلى نورها" عند بزوغ الفجر بدون موسيقى.

وتدخل تيمة موسيقية حزينة من العود بعد وفاة حسن حفيدها ورغبتها فى الانتحار.

وينتهى الفيلم بجزء موسيقى يربط بين موسيقى أغنية الطوفان وحدوتة حتتنا من الأوركسترا الوترى والعود.

وتتر النهاية ببداية المقدمة الأوركسترالية ثم منها مباشرة إلى أغنية الطوفان، والتى تعطى حالة حسية جمالية بعد المأساة الموجودة داخل الفيلم.

ثالثاً : المؤثرات الصوتية :

كما استخدم المخرج يوسف شاهين بعض المؤثرات الصوتية منها الجرس الذى يدل على قدوم سيارة الإسعاف ونبش الدواجن وأصوات سير السيارات ونقيق الضفادع ليلاً وصوت القردة، كما كان لاستخدام صوت الأذان وتداخل أصوات المآذن مما أعطى الجو الشرقى والطابع المصرى المعبر عن البيئة الشعبية.

الخلاصة :

اعتمد عمر خيرت فى هذا الفيلم على موسيقى أغنية "حدوتة حتتنا" و"الطوفان" فى استخدام التيمات اللحنية الموسيقية المصاحبة لمشاهد الفيلم مع تكرار بعضها أو أجزاء منها وفى بعض الأحيان التنويع عليها سواء من ناحية استخدام الآلات أوبعض الإيقاعات.

والمقدمة الأوركسترالية الجميلة ليست قريبة من الجو العام للفيلم ولا توحى بموضوعه بل يشعر المشاهد أنه أمام عمل فنى شامل ومكتمل الأركان فهى مقدمة خاصة بذاتها بعيدة عن موضوع الفيلم الذى يتحدث عن البيئة الشعبية ومرض الكوليرا وانتشارة، وكل

هذا كان يتطلب استخدام آلات موسيقية شرقية أو شعبية وكذلك ألحان تعبر عن طبيعة وحياة هذه البيئة، ولكن أراد المخرج والمؤلف التعبير عن حالة عامة تمس الجميع فهو انتقل بنا من الكل إلى الجزء، والذى عبرت عنه الموسيقى من أوركسترالية إلى موسيقى تعبر عن تلك البيئة من خلال المشاهد والأحداث بآلات وألحان مختلفة، وعند سماع تلك الموسيقى وهى مقدمة أغنية الطوفان تشعر بأنك تسمع وتشاهد عمل فنى عظيم لوجود المخرج يوسف شاهين وتستمع لموسيقى عمر خيرت، بالإضافة لاهتمام شاهين بنوعية الموسيقى التى يقدمها من خلال أفلامه كما يتضح دائماً تأثره بالموسيقى الكلاسيكية الغربية التى ربما أراد أن تكون موسيقى خيرت هى خير معبر عن هذا النوع الكلاسيكى مع إضافة الإحساس الشرقى الذى يميز مؤلفينا المصريين.

ونحن نتفق مع رأى الأستاذ رفيق الصبان من حيث إن تلك المقدمة الجميلة تعبر عن التسلل من العام إلى الخاص بمعنى أن يهيئنا إلى حدث كبير يمس مصر كلها ثم ينتقل بنا إلى حالة إنسانية خاصة تتعلق ببطلة الفيلم باجتياز النيل مع وحيدها.

فيلم "سكوت ح نصور"عام ٢٠٠١

بطولة : لطيفة – مصطفى شعبان – أحمد بدير – ماجدة الخطيب – روبى – أحمد وفيق – أحمد محرز – زكى عبد الوهاب

مدير التصوير : بيار دوبويه مونتاج : رشيدة عبد السلام – تامر عزت

مخرج مساعد : خالد يوسف مدير الإنتاج : هشام سليمان

موسيقى الفيلم : عمر خيرت قائد الأوركسترا : جان كلود ديبوا

هو فيلم اجتماعى يتناول قضية المادة والفارق الطبقى بين الطبقة الأرستقراطية الغنية والطبقة الفقيرة وإزالة هذا الفارق الطبقى وأيضاً قضية العلاقة العاطفية وأهميتها بالنسبة للأنثى وخيانة الصديقة لصديقتها وخطفها لزوجها، وأيضاً يتضح الخداع والوصولية فى شخصية لمعى وعدم وجود أية مبادئ فى شخصيته سوى التملق والوصول للشهرة بأى وسيلة أياً كانت، ويتحدث عن الفكر الشيوعى والعمل من أجل الفقراء والبسطاء وتأكيد عبد الناصر على تلك الفكرة.

يبدأ الفيلم بحفل للمطربة ملك (لطيفة) وعبد الناصر(مصطفى شعبان) ابن السائق الذى يقوم بتوصيلهم بعد الحفل الذى هو رئيس اتحاد طلبة جامعة الإسكندرية ويقوم بتحضير رسالة الماجستير وتجمعه قصة حب مع بولا (روبى) ابنتها وأيضاً يظهر من خلال الحفل الوصولى جون جاك لمعى ابن الأسرة الفقيرة الذى يدعى أنه طبيب أمراض

نفسية ثرى أرستقراطى ويحاول جذب انتباه ملك ليصل عن طريقها، وتيتة الجدة (ماجدة الخطيب) المتحررة التى تعلم بقصة الحب بين ناصر وبولا وتشجعها، ويقرر عباس زوج ملك أن يطلقها ويتزوج من صديقتها دينا، وبعد أن تنخدع ملك بلمعى وتقع فى حبه وتقدمه فى حفلها كاكتشاف ويكسب الشهرة عن طريقها بعدها يعلم من أحمد بدير (نور الالفى) أن تيتة حرمت ملك من الثروة لصالح بولا فيحاول الوقيعة بينها وبين ناصر ثم جذب بولا اليه وترغب بولا فى مصارحة أمها ولكن نور الالفى ينصحها بعدم ذلك ويقنعها بأنه من مصلحة ملك لكنها تعترف لها فيما بعد، ويظهر الصراع بين الجميع حول المال الموروث للحصول عليه، ويقوم الجميع بوقيعة للمعى ويكتشف أنه فُضح وتطرده ملك وتتزوج بولا من ناصر وينتهى الفيلم بمشهد تمثيلى لملك أثناء تصويرها أغنية.

موسيقى الفيلم :

أغنية "بلدى" كلمات : جمال بخيت ألحان : عمر خيرت

أغنية "انادى" كلمات : كوثر مصطفى ألحان : عمر خيرت

أغنية "قبل ما" كلمات : كوثر مصطفى ألحان : يوسف شاهين

توزيع : عمر خيرت

جماليات موسيقى الفيلم :

أولاً : موسيقى التتر :

يبدأ الفيلم بمقدمة موسيقية أوركسترالية قوية ثم حفل بدار الأوبرا المصرية وأغنية بلدى التى لاقت انتشاراً واستحساناً جماهيرياً منقطع النظيرللمؤلف الفنان عمر خيرت بالموسيقى فى مقام الكرد، وأيضاً الكلمات التى استطاع أن يمس بها جمال بخيت روح كل مصرى، وإضافة الإيقاعات مثل الرق والدف عملت على زيادة الروح الشرقية للكلمات مع الأوركسترا، الذى يتضح فيه النفخ الخشبى والنحاسى وخاصة الترومبيت بأدائه القوى والدور المتميز لآلة البيانو.

ثانياً : موسيقى المشاهد الدرامية :

خلفية موسيقية بسيطة عند نهاية مشهد ملك مع والدتها، ثم بحث لمعى عن مكان العشاء وهى من الأورج بخروج ألوان صوتية تختلف عن الأصوات الطبيعية من الآلات وتشبه الترومبيت وفيها نوع من السخرية أو العبث وهى مجرد خلفية للمشهد.

جملة لحنية تعبر عن علاقة الحب التى تربط بين ناصر وبولا أثناء وجودهما فى الجراج وفيها الوتريات والفلوت وهى جملة صغيرة لكنها معبرة عن الجو الرومانسى وتتوقف بإنذار السيارة.

أغنية يا فرح بنور يا سيد العرسان فى المكان الذى يتم تناول العشاء فيه وتليه مباشرة تيمة مختلفة تعبر عن جو العشاء ويتضح فيها الترومبيت.

تيمة من البيانو والأوركسترا والإيقاع عند لقاء لمعى بملك فى العشاء وهى بآداء خافت كخلفية للمشهد.

مرة أخرى موسيقى من الأورج فيها مجموعة آلات عند ظهور لمعى بتورتة احتفالاً بوجوده مع ملك لمحاولة جذبها نحوه والموسيقى تعبر عن المفاجأة لملك ويتكرر الشعور بالسخرية وكأن المؤلف ربط وجود لمعى المخادع بهذا النوع من الموسيقى.

موتيفة إيقاعية صغيرة جداً من السينير والنحاس بعد أن يصرح لمعى لوالدته بأن ملك معجبة به ويتحدث الفرنسية.

تيمة لحنية صغيرة من الفلوت فيها مصاحبة هارمونية ويليها الأبوا بمصاحبة الهارب والوتريات وتنتقل التيمة بين الأبوا والوتريات عند مشهد المحادثة التليفونية بين بولا وناصر ثم مقابلتهما.

نفس الموسيقى الساخرة المرتبطة بظهور لمعى تظهر عند مشاهدة صور ملك ولمعى فى المجلات.

خلفية موسيقية من البيانو بمصاحبة الوتريات وتظهر الأبوا والرق أيضاً التشيللو فى آداء موتيفة سلمية هابطة، يليها وجود الفلوت عند مشهد لمعى وملك فى مطعم.

جزء من أغنية لملك ويليها جزء من "تيك أواى" أثناء التصوير.

جزء كروماتيكى هابط وتظهر الآلات النحاسية والفلوت والوتريات أثناء تخيل لمعى يليها أغنية انادى وفيها الإيقاعات والوتريات ثم ظهور لمعى وهو يغنى أنا واد آخر حلاوة وتستكمل الأغنية من ملك ويظهر القانون بالروح الشرقية ثم الأوركسترا وطابع الفالس الراقص والوتريات ثم وجود الناى والدفوف وبالتالى فقد وضع عمر خيرت عدة آلات مزج فيها الآلات الشرقية والغربية وأيضاً التنويع فى الإيقاعات المستخدمة والألحان مع إبراز بعض الآلات الشرقية فى بعض المواضع التى تعبر عن كلمات الأغنية.

موسيقى تصاحب مشهد استعداد بولا وملك لوجود لمعى وناصر على العشاء وهى جملة مبهجة تعتمد على آلة الأبوا فى البداية بآداء متقطع يشعر المشاهد بفرحة فهى تزيد من القيمة الجمالية للمشهد من خلال تلك الجملة والتى تتسم بالشبابية ويصاحبها الفلوت ثم تدخل الوتريات والفلوت ثم يدخل باقى الأوركسترا بصوت متوسط القوة mf والتى تعتمد أيضاً على الأبوا والبيانو.

تدخل التيمة الموسيقية وفيها البيانو والأبوا والتشيللو والفلوت خلفية لمشهد لقاء لمعى وملك فى السيارة وهى بآداء خافت ويعبر عن الرومانسية فى المشهد ثم موسيقى من الدُف والفلوت والتشيللو عند صعودهما على الشجرة وهى تبدأ بالتشيللو بنغمات طويلة ثم موتيفة تنتقل بين التشيللو والفلوت، ثم تدخل الفيولينة وهى فيها مزج بين البهجة والضحك وبين القلق والتوتر عند سرقة الحقيبة الخاصة بملك واستطاع عمر خيرت وضع هذه الخلفية التى عبرت عن المشهد ببراعة من حيث استخدامه للآلات التى تعبر عن الموقف ذاته وإضافة بُعداً جمالياً من خلال أسلوب الآداء واستخدام التشيلو بصوته الشجى الرخيم والفلوت بصوته المبهج بالآداء المتقطع، وفى ها المشهد حدث تآلق فيما بين الموسيقى والصورة.

الدرامز والبيزجيتار وأغنية أجنبية تعبر عن وجودهما فى ملهى ليلى.

تدخل التيمة الأوركسترالية القوية، والتى يتميز فيها الوتريات والإيقاع والنحاس أثناء مناقشة ناصر لرسالة الماجستير.

البيانو والوتريات فى تيمة صغيرة أثناء فرحة بولا وناصر بنتيجته فى الماجستير.

الدف والوتريات خاصة التشيلو بالتبادل مع الفيولينة ثم الأبوا فى مشهد وجودهم فى الفندق، ثم تكرر موتيفة التيمة التى تبدأ بالأبوا.

الأبوا والوتريات خلفية رومانسية فيها شجن عند فراق ألفى لملك حينما عبر لها عن مشاعره تجاهها.

مرة أخرى الأبوا والفلوت يتبادلان التيمة ثم الوتريات تكرر نفس اللحن والأبوا والفلوت فى سلالم سلمية صاعدة ويوجد الوتريات والكورنو، ثم تريمولو فى الوتريات يوحى بالقلق والتوتر عند المشهد المصاحب لنزهة بولا وناصر على شاطئ البحر.

تتكرر التيمة التى صاحبت مشهد سرقة حقيبة ملك ولكن بدون آلة الفلوت وذلك لان فى المرة الأولى كان هناك ضحك وبهجة عبرت عنه تلك الآلة أما فى هذا المشهد فهى تعبر عن الخديعة الجديدة من لمعى لكى يستغل ملك وقد عبرت الموسيقى عن الموقف وكانت ملائمة كما يصاحب الإيقاع والفيولينة كخلفية بسيطة جداً لا تضح إلا مع التعمق فى دور الموسيقى فى المشهد.

البيانو والوتريات بنفس التيمات السابقة خلفية لمشهد لقاء لمعى وملك على سرير الغرفة.

أغنية بلدى أثناء حفل بمارينا، ثم أغنية انادى التى تبدأ بالقانون ووجود الناى والعود

والدفوف والجزء الخاص بلمعى أنا واد آخر حلاوة وتختلف الطبيعة الخاصة بالأغنية من حيث الآلات واستخدام الدرامز والأكورديون والإيقاعات الأكثر صخباً والألحان ذات الطبيعة المختلفة.

تغنى أغنية "ليلة الودا ع" لعبد الوهاب عند فراق والدتها للحياة بعدما طلبت منها ذلك.

أغنية تيك أواى التى يغنيها لمعى بعد ذهاب ملك إلى منزلها لرؤية والدتها.

صولو تشيلو يتميز بالجمال اللحنى المعبر فيه بعض الزخارف ثم يدخل العود ويصاحب بالوتريات عند مفاجأة لمعى بنقل الميراث لبولا ويدخل المشهد التالى فى قصر ملك بنفس تلك الجملة.

كروماتيك فى الوتريات يوحى بالقلق والتوتر ينتقل بين التشيلو والفيولينة مصاحب لحديث لمعى لبولا فى المطعم.

ديسكو وموسيقى صاخبة يرقصا عليها لمعى وبولا ثم تنتقل الموسيقى إلى موسيقى بطيئة راقصة.

تيمة موسيقية من التشيلو والوتريات والبيانو والأبوا والفلوت فى جملة لحنية موسيقية بسيطة تصاحب مشهد مصارحة بولا لوالدتها بحب لمعى لها.

التيمة الأساسية المقدمة للأوركسترا تدخل بآداء قوى عند مجىء ناصر لإنقاذ بولا من الزواج بلمعى وحرصه على الحفاظ على حبه لها وفيها نوع من التوتر وتدخل آلتى الأبوا والفلوت فى موتيفة صغيرة يؤديها الأورج فهى ليست من الآلات الطبيعية.

مؤثر صوتى يصاحب وقوع ملك من الأريكة وهى تتحدث تليفونياً إلى لمعى.

مؤثر صوتى من الأورج وهو سلمى هابط أثناء اختباء المأذون قبل وصول لمعى للقصر.

التيمبانى يظهر عند وجود بولا وملك بعد وصول لمعى وصدمته بأنه اتضحت خديعته قبل أن يحصل على كل ما تمناه.

تيمة أخرى صغيرة من الوتريات والبيانو بعد إنهاء كتب كتاب بولا وناصر.

البيانو يدخل بداية لأغنية "قبل ما" ثم الوتريات والتيمبانى والنفخ خاصة يُكثر من استخدام الفلوت والأبوا ويتبادل اللحن بين الوتريات والبيانو والمصاحبة بوليفونية يؤديها النحاس والوتريات.

وتتر النهاية مرة أخرى بأغنية بلدى.

ثالثاً : المؤثرات الصوتية :

كما استخدم المخرج المؤثرات الصوتية منها أصوات السيارات بسرعات فائقة وآلات التنبيه وإنذار السيارة ودقات الساعة الخاصة بجامعة القاهرة والتصفيق والزغاريد وهدير أمواج البحر.

الخلاصة :

يتضح من مضمون هذا الفيلم إيمان يوسف شاهين بدور الفن والفنانين فى المجتمع لذا يحاول تسليط الضوء على حياة فنانة بكل ما فيها من سلبيات وإيجابيات داخل المجتمع، وهو يشبه فيلم سيدة القطار الذى يتعلق بحياة فنانة مطربة ولكن مع الفارق فيما بين النوعين فأحدهما ميلودراما اجتماعية ملىء بالأحداث المتشابكة والمعقدة والثانى فيلم اجتماعى بسيط.



لقطة من فيلم «ابن النيل»



أفيش فيلم «سيدة القطار»



لقطة من فيلم « صراع فى الوادى »



لقطة من فيلم « شيطان الصحراء »



لقطة من فيلم «صراع فى الميناء»



لقطة من فيلم «باب الحديد»



لقطة من فيلم «نداء العشاق»



لقطة من فيلم «رمال من ذهب»



لقطة من فيلم «الأرض»



لقطة من فيلم «الاختيار»



لقطة من فيلم «العصفور»



لقطة من فيلم «حدوته مصرية»



أفيش فيلم «اليوم السادس»



لقطة من فيلم «هى فوضى»

الفصل الثانى
جماليات أسلوب المؤلفين الموسيقيين
ورؤية يوسف شاهين الجمالية فى الأفلام

جماليات أسلوب "إبراهيم حجاج" من خلال تحليل الأفلام :

*يستطيع المؤلف وضع طابع أو إحساس عام للفيلم يخيم على الموسيقى تجعل المتلقى يشعر بالاتجاه العام ويهيئه لطابع الفيلم مثل فيلم سيدة القطار، فالموسيقى منذ البداية موسيقى حزينة منذ البداية.

* استخدامه للأوركسترا الكامل فى الكتابة لموسيقى الأفلام فيتضح أنه متأثر جداً بدراسته الموسيقية المتعمقة للموسيقى الكلاسيكية كما نشعر أنه مؤلف يمتلك موهبة وامتلاك لأدواته وكيفية استخدامه لها.

* استخدامه للكورال بشكل يشبه الرثاء لكى يزيد من الإحساس الجمالى وارتباط تلك الفكرة الحزينة المسيطرة من خلال الصوت والصورة معاً.

* يعتمد المؤلف على آلات النفخ الخشبية بكثرة لآداء الجمل اللحنية، خاصة الفلوت والأبوا، وخاصة للتعبير عن الجو الريفى من خلال تلك الآلات المعبرة ذات الصوت الرقيق، كما يكثر من استخدام آلة الكلارينيت ذات الصوت الرخيم.

* تناوله لأسلوب الكتابة البوليفونية المتعددة الألحان فى ذات الوقت.

* استخدامه للتنويع variation على الألحان التى يقدمها.

* استخدامه لآلة التشيللو لآداء بعض الألحان المليئة بالشجن والإحساس.

* وجود ما يشبه اللحن الدال المرتبط بوجود شخص معين يتكرر عند وجوده على الشاشة بمصاحبة نفس الموسيقى بحيث إذا استمع المشاهد لهذه التيمة يستطيع أن يميز من خلالها الشخصية الموجودة على الشاشة.

* استخدام التتابع sequence الذى يساعد المؤلف على توصيل فكرته المرتبطة بالمشهد من خلاله حيث يكون هذا التتابع لتوصيل إحساس معين.

* أسلوب الكتابة البوليفونية (الكنترابنطية) المتعددة الألحان بين النفخ والوتريات حيث تنتقل الألحان ما بين هذا وذاك.

* كما يستخدم المصاحبة الهارمونية فى بعض الأحيان.

* لديه غزارة فى الألحان والتيمات الموسيقية تعمل على زيادة البُعد الجمالى فيما بين اللقطة السينمائية والموسيقى المصاحبة لها.

* استخدام الآداء المتصل والمتقطع فى الآلات المختلفة حيثما يرغب فى توصيل صورة ذهنية معينة.

* قدرته على الكتابة بشكل جيد للآلات الوترية، حيث يستطيع إبراز جماليات تلك الآلات من خلال استخدامه للمساحات الصوتية المعبرة عن كل حدث.

* استخدام بعض التلوينات التى تضفى مزيداً من التأثير مثل الضغط فى الآلات الوترية واستخدامه بالقوس.

* التباين بين الصعود والهبوط اللحنى، الذى يتناسب مع المواقف الدرامية.

* تنوع الموازين والإيقاعات داخل موسيقاه.

* استخدام أسلوب الباص المتصل وهو استخدام بعض النغمات التى تتكرر فى الطبقة الغليظة بشكل هارمونى وليس لحنى.

* تناوله للموسيقى بشكل يهيء المتفرج بما سوف يحدث مستقبلاً.

* كثيراً ما يستخدم آلات النفخ لمصاحبة اللحن الأساسى فى الوتريات وخاصةً الصولو عند الفيولينة، أما فى أحيان أخرى فينتقل اللحن الأساسى بالتناوب بين آلات النفخ والآلات الوترية.

* استخدام أسلوب آداء النبر فى الوتريات pizzicato.

* التنويع على بعض الألحان الأساسية.

* لديه القدرة على خلق جو كوميدى من خلال تكويناته الالية مع استخدام الزخارف

اللحنية والسلالم التصاعدية مع استخدام النبر فى الوتريات، والتى بدورها تستطيع خلق البهجة والمرح بل والسخرية فى نفس المشهد فالموسيقى تعمل على تقوية المعنى وزيادة شعور المتلقى.

* استخدام آلة التيمبانى بشكل واضح.

* استخدام التظليل من حيث آداء يتباين ما بين شديد القوة والشديد الضعف وما بينهما.

* كتابة موسيقى تشبه موسيقى الجاز لتعبر عن جو معين من خلال استخدام الآلات التى تستطيع بالإيحاء بهذا الجو مثل الكلارينيت والساكس والترومبيت، أيضاً استخدام آلة الكاستانيت الإيقاعية للإيحاء بالموسيقى الإسبانية التى تتمشى مع الصورة الراقصة فى الملهى الليلى.

* استخدامه لآلة الناى الشرقية للإيحاء بالحنين إلى الجو الريفى.

* الاعتماد على آلة الكورنو لآداء بعض التيمات اللحنية.

* تعميق فكرة القلق والتوتر والريبة من خلال آداء الترعيد (التريل).

* استخدام التشيللو والكنترباص بشكل كبير بصوتهما الغليظ وآداء بعض التيمات اللحنية.

* تعبيره عن الطبيعة الريفية البسيطة بدون وضع الآلات الشرقية التى تعبر ببساطة عن تلك البيئة لكنه استطاع بعبقريته وبسيطرته المحكمة على موهبته من توصيل تلك الروح الشرقية بنفس آلات الأوركسترا وهو له أسلوبه الخاص به الذى يميز موسيقاه.

جماليات أسلوب "فؤاد الظاهرى" من خلال تحليل الأفلام :

* إن المؤلف الفنان فؤاد الظاهرى من رواد المؤلفين المصريين الذين يمتلكون حاسة فنية عالية مع التمكن فى التقنيات الموسيقية والأساليب المختلفة للكتابة الأوركسترالية، والتى من خلالها يستطيع أن يقدم موسيقى متميزة جداً للأفلام فهو مؤلف ذو طابع خاص وتلوين صوتى.

* يعتمد المؤلف على التعبير عن البيئة الشرقية أو المصرية الصميمة أو الريفية بوضع آلات التخت الشرقى مثل العود والقانون والناى والإيقاعات الشرقية مثل الدف والرق والطبلة بشكل كبير بجانب الآلات المتعارف عليها فى الأوركسترا للتعبير عن هذا الجو المصرى والذى يؤدى بدوره إلى نجاح تلك الموسيقى التى تتمشى مع الجو العام للفيلم وذلك لأن تلك الآلات لديها القدرة على النفاذ إلى الوجدان الإنسانى لتحرك فيه الإحساس

المؤلم والشجنى، أنها آلات لديها القدرة على تجسيد وتعميق درجات الأسى النفسى والألم الداخلى.

* التركيز على آلة التيمبانى الإيقاعية للحصول على إيحاءات أو تعبيرات تضفى انطباعاً جمالياً داخل المشهد.

* وضع بعض ألحان من الفولكلور المصرى الذى يعمل على تأصيل الفكرة التى يرغب المؤلف فى توصيلها للمشاهد كما فى استخدامه للحن "اتمخطرى يا حلوة يا زين" فى فيلم باب الحديد.

* استخدام الكورال همينج بالشكل الذى يشبه الآهات أو الرثاء والتى تعبر عن الحدث دون كلمات ولذا نرى أن لها أثراً جمالياً وخاصةً على المَشاهد الحزينة أو التى ترتبط بتصاعد الأحداث بشكل أكثر درامية.

* غناء الكورال بالكلمات كما فى فيلم شيطان الصحراء.

* التعبير بالجمل الموسيقية عن المشاعر العاطفية الجياشة بين البطل والبطلة.

* تناوله للآلات الغربية مثل الكلارينيت بجانب الآلات الشرقية مثل العود والقانون بجانب بعض الآلات المشتركة مثل الفيولينة والتشيللو والكنترباص مما يخلق رنيناً صوتياً جمالياً من ذلك المزج، مثل استخدام الناى والكلارينيت معاً فى فيلم صراع فى الوادى والذى يبرز من خلالها فكرة الانسجام والتآلف بين المختلف.

* الاعتماد على آلة البيانو فى بعض الأحيان وفى الأغلب يكون للتعبير عن الطبقة الارستقراطية الأكثر ثراءاً فى المجتمع.

* استخدامه لآلتين معاً لآداء صولو unisons مثل الفلوت والأبوا كما فى فيلم باب الحديد.

* شديد الاهتمام والتركيز على آلات النفخ لآداء الكثير من التيمات اللحنية الرئيسية، وآداء المصاحبة الهارمونية من آلات النفخ الخشبية أو النحاسية أحياناً أخرى.

* وجود نوع مختلف من الموسيقى تشبه الموسيقى الغربية عن طريق بعض الآلات مثل الأكورديون والجيتار والدرامز.

* استخدامه للآلات الأوركسترالية الغربية غير الواسعة الانتشار أو الاستخدام فى موسيقانا الشرقية مثل البيكولو والكورانجليه والفيولا والهارب والتى استطاع من خلالها الحصول على رنين صوتى مختلف.

* استخدام آلات النفخ النحاسية، خاصة الترومبيت والكورنو، حيث قدم بعض التيمات بالكورنو كما فى فيلم شيطان الصحراء.

* استخدام السلالم الصاعدة والهابطة والسلالم الأربيجية والكروماتيكية تبعاً لتطور الإحداث.

* استخدام موتيفات صغيرة حتى تتناسب مع بعض اللقطات على الشاشة.

* استخدام الترعيد (التريل) والتريمولو لزيادة التوتر والقلق.

* التناقض بين الآلات الحادة والآلات الغليظة واستخدامهما معاً يعمل على تقوية البُعد الدرامى للمشهد.

* استخدام الفيولينة لآداء الكثير من الألحان المختلفة المشاعر كما تؤدى أحياناً فى الطبقة الحادة بما يشبه الصراخ ويعبر عن ما يدور داخل الأحداث الدرامية.

* استخدام آلة التشيللو ذات الصوت الرخيم للتعبير عن الشجن والحزن أو الكآبة وأيضاً آلة الناى وكأن الموسيقى تعمل على تمهيد الحدث أو تهيئة المتلقى وقد تكون ترجمة لبعض التطورات التى تحدث على الشاشة.

* استخدام الظلال المتمثلة فى الكريشندو والديمينوندو من شدة القوة إلى شدة الضعف وما بينهما تبعاً لنمو الأحداث وتراجعها، حيث تُشعِر المتلقى بتقبل الموسيقى وزيادة إحساسه ووعيه بالأفكار التى يتناولها الفيلم.

* يتميز ببساطة الألحان التى تعبر عن بساطة الأماكن التى يتناولها الفيلم بحيث تكون الموسيقى فى نفس الاتجاه.

* استخدام آلات إيقاعية منها الصاجات والسيمبال والأجراس.

* إيجاد ألوان صوتية مختلفة من خلال استخدام أسلوب الآداء المتصل والمتقطع فى الآلات الوترية والنفخ سواء الآلات الخشبية أو النحاسية حيثما يتطلب المشهد.

* استخدام الجليساندو والفيبراتو والنبر والضغط والـ sf فى الوتريات.

* تكرار بعض الأشكال الإيقاعية عدة مرات وأيضاً الأربيجات، كما استخدام الكروماتيك والتنافرات مما يساعد على زيادة الشعور بالاضطراب.

* استخدام الكانون أو المحاكاة فى انتقال اللحن بين الآلات المختلفة كما فى فيلم شيطان الصحراء.

* استخدام السكتات أثناء بعض التيمات لإضافة روح الترقب والقلق.

* وضع تيمات لحنية أساسية من البداية ولكن يعمل على التنويع على بعض تلك التيمات الأساسية عن طريق وضع تريلات أو تغيير فى الآلات أو تغيير السرعات مثلاً.

* استخدام طابع المارش والفالس وما يشبه الجاز أحياناً.

* قدرته على إبدا ع موسيقى تقترب من موسيقى الأربعينيات كما فى فيلم إسكندرية ليه.

* يستطيع خلق الكثير من المشاعر الإنسانية المختلفة مثل البهجة والمرح والخوف والحزن وغيرها من خلال الألحان التى يعبر بها عن تلك الأحاسيس.

* الكتابة بالأسلوب الكنترابنطى، والذى يعطى إحساس، بوجود أكثر من لحن ممتزج يتفاعلون معاً فى إيجاد لغة موسيقية جمالية تعبر عن إحساس المؤلف بما يريد إبرازه من خلال تلك الموسيقى التى تعبر عن الجو العام للفيلم.

* وجود موسيقى ترتبط بشخص أو مكان أو حدث معين مثل فيلم صرا ع فى الميناء.

* وضع تيمة من أغنية معينة داخل الفيلم ليكون التركيز عليها كخلفية لبعض المشاهد الأساسية والمحورية فى الفيلم مثل فيلم نداء العشاق أغنية "يا ولا".

* المزج بين آلتى الناى والكلارينيت فى كثير من الأحيان.

* استخدام الزخارف والحليات على بعض النغمات للتنويع وإضافة المزيد من الجماليات.

جماليات أسلوب "على إسماعيل" من خلال تحليل الأفلام :

* استخدم المؤلف الإلقاء المنغم كما فى فيلم العصفور.

* تناوله أغنية وطنية مثل "شايلين فى ايدنا سلاح" حيث تتناسب وموضوع الفيلم لزيادة الروح الوطنية والحماسة داخل الفيلم والتعامل معها طوال الفيلم كموسيقى فيلمية تصاحب المشاهد بأساليب موسيقية مختلفة.

* تناوله لآداء بعض الآلات التى تؤدى اللحن يونيسون (أى فى آن واحد).

* استخدام الآلات الشرقية مثل القانون والعود والناى والأوكورديون.

* استخدام بعض الأغانى التى لها مدلول معين فى مصاحبة بعض اللقطات مثل "مصر يامة يا بهية يا أم طرحة وجلابيّة" فى فيلم العصفور.

* استخدام الناى للتعبير عن بعض الجمل الموسيقية الحزينة.

* استخدام أغانى وطنية تعبر عن الحرب ورغبة الشعب فى الانتصار على إسرائيل وتحفيز الشعب بزيادة الشعور الوطنى من خلال تلك الأغانى، التى تتخلل الكثير من لقطات الفيلم.

* استخدام الكورال بالغناء أحياناً وبآداء الآهات أحياناً أخرى وذلك حسبما يتراءى للمؤلف من إحساس يريد توصيله للمتلقى.

*لديه قدرة فائقة على إصدار صوت يشبه الكورال عند آداء آلة أو مجموعة من الآلات من شدة الإحساس والدفء الموجود داخل ألحانه كما فى فيلم رمال من ذهب.

* استخدام أغنية كتيمة أساسية يعتمد عليها فى المصاحبة طوال الفيلم كما فى فيلم الأرض بأغنية "أرضنا العطشانة".

* يمزج المؤلف بين الآلات الشرقية والغربية معاً فى وقت واحد مثل استخدام الناى والهارب.

* اعتماده على الآلات الوترية بكثرة مثل الفيولينة والتشيللو وآلات النفخ مثل الأبوا والفلوت بالإضافة إلى الآلات النحاسية ذات القوة مثل الكورنو والترومبيت والترومبون.

* استخدام الآلات الإيقاعية مثل البونجز والمثلث والسيمبال والتيمبانى والأجراس وبعض الإيقاعات الشرقية مثل الدف والرق والطبلة.

* استخدام آلة الكاستانييت الإيقاعية للتعبير عن الجو الأسبانى فى رمال من ذهب.

* استخدام بعض الأغانى، التى تعبر عن الفولكلور الريفى مثل أغنية (قولوا لابوها البرتقال اتقشر) كما فى فيلم "الأرض" وأيضاً (يا طالع الشجرة هات لى معاك بقرة تحلب وتسقينى) فى "رمال من ذهب".

* استخدام آلة البزق لإعطاء جو نفسى معين.

* استخدام أسلوب النبر Pizz فى الوتريات التى تعمل على مصاحبة الآداء المنفرد لبعض الجمل اللحنية من آلات أخرى مثل القانون مثلاً.

* استخدام السلالم الصاعدة والهابطة ولزيادة القلق والتوتر يستخدم الكروماتيك أحياناً، أيضاً استخدام التتابع اللحنى بين بعض الآلات.

* استخدام اللحن الدال كما فى فيلم الأرض باستخدام تيمة تدل على وجود وصيفة وتيمة أرضنا العطشانة التى تدل على محمد أبو سويلم.

* استخدام إيقاع الزار فى بعض الأحيان البسيطة فى أفلامه لتعبر عن شعور الحزن أو الخرافة.

* استخدامه لآلة الأبوا للتعبير عن الحزن مثلها مثل الناى وذلك بوضعها فى مساحة صوتية معينة تعبر عن هذا الشعور.

* استخدام آلة الفاجوط مع آلات النفخ ذات الصوت الأكثر حدة مثل الفلوت والبيكولو لإظهار بعض التناقض للتعبير عن الصورة.

* استخدامه للأوركسترا كاملاً وللآلات النحاسية للتعبير عن القوة فى الإحساس والموقف.

* استخدام الجليساندو من الآلات النحاسية.

* يعتمد على الآلات الإيقاعية بشكل كبير وخاصة آلة السينير.

* استخدام الأغانى بأداء الكورال والتى تعبر عما يحدث على الشاشة وبالتالى يعتبر المؤلف أن الكلمات لها تأثير كبير على نفس المتلقى وقد تكون وسيلة أيسر لمصاحبة الحدث مثل أغنية "نورت يا قطن النيل" أثناء جمع وصيفة والفتيات للقطن فى فيلم الأرض.

* استخدم الكانون (المحاكاة) فى انتقال اللحن بين أكثر من آلة كما فى فيلم الاختيار.

* استخدامه لآلة الأورج التى دخلت حديثاً واستخدمها على إسماعيل لإيجاد ألوان صوتية جديدة غير مألوفة من قبل واستخدمها فى فيلم "رمال من ذهب"، كما استطاع فعلياً ظهور صوت يشبه الصفير من خلال الأورج فى فيلمه "الاختيار".

* تقوم الآلات النحاسية بأداء المصاحبات الهارمونية أحياناً.

* يتميز على إسماعيل بكثرة الألحان وتشابكها.

* اعتماده على مبدأ التنويع سواء فى التيمات التى يضعها لموسيقى الفيلم او للأغنيات التى يبنى عليها الموسيقى ويتناول التنويع من حيث اختلاف الآلات وتغيير بعض السرعات والإيقاعات مثلاً.

* استخدامه لجزء من أغنية (آه يا ولا آه يا ولا) فى فيلم الاختيار وهى نفس الأغنية التى استخدمها فؤاد الظاهرى فى فيلم نداء العشاق.

* فى فيلم الاختيار استخدامه لآداء الكورال بالآهات (همينج) والصوت يشبه الغناء الأوبرالى الذى يؤكد على الدراسة المتخصصة والمتعمقة لذلك النوع من الموسيقى (الكلاسيكية) وهى إضافة جمالية لموسيقى هذا الفيلم ساعدت على تأثير وتعميق الصورة الحائرة لدى المتلقى.

* استخدام الكورال بما يشبه الهمهمات بتصاعد لحنى يعبر عن جو المرح والحيوية فى المشهد.

* وضع بعض الموسيقات الكلاسيكية الغربية فى بعض المشاهد وتوظيفها داخل الفيلم كما فى فيلم "الاختيار" بجزء من كونشيرتو الأوركسترا للمؤلف المجرى بيللا بارتوك فى حفل بدار الأوبرا.

* وضع موسيقى لا تتناسب مع المشهد بل تناقضه تناقض شديد حتى يشعر المشاهد بمدى الصراع النفسى ومدى الشعور الذى يعترى البطل، كما فى فيلم الاختيار فى مشهد هروب سيد من الشرطة وملاحقتهم به وهى تيمة راقصة.

ونرى تميز أسلوب على إسماعيل فى الكتابة وتناوله لتلك الآلة الجديدة (الأورج) أعتقد أنه تحدى فى وقته حيث ظهر الأورج فى أواخر الستينيات وبداية السبعينيات من القرن العشرين، واستخدمه فى فيلميه (رمال من ذهب والاختيار) وذلك يعنى أنه استخدم التقنيات الحديثة فى تلك الأفلام، ولكن يظهر بوضوح البراعة فى الكتابة لفيلم الاختيار الذى يتميز فى الفكرة والتناول وبالطبع فى الموسيقى التى اعتمدت على تلك الصفارة من البداية إلى النهاية.

جماليات أسلوب "جمال سلامة" من خلال تحليل الأفلام :

* إن المؤلف الفنان المصرى العبقرى جمال سلامة يتميز بتدفق الألحان الخصبة مع تحكمه فى أدواته وسيطرته المحكمة على أسس التأليف الكلاسيكى، حيث درس على يد المؤلف الكبير خاتشاتوريان، الذى أعجب بتفوقه ونبوغه الموسيقى منذ رؤيته له من المرة الأولى فهو يملك القدرة على تمييز النغمات absolute bitch فهو يملك موهبة موسيقية حقيقية.

* يمتلك مقدرة فائقة على جذب الجمهور المصرى والعربى على أعماله التى ترتبط بالكثير من الأحاسيس والأساليب المختلفة مثل الريفى والصعيدى والأرستقراطى وغيرها.

* قدرته على معالجة التسجيلات من خلال الانتقالات المقامية مما يضفى الإحساس بالطبيعية فى تلك الانتقالات بحيث تبدو مقصودة.

* كما أن دراسته الموسيقية المتخصصة تجعله قادراً على استخراج أفضل الإمكانات الصوتية لكل آلة.

* يتناول المؤلف التصاعد والهبوط اللحنى من خلال السلالم الكروماتيكية والأربيجية مع استخدام الكريشندو والديمينوندو تبعاً لمسايرة الأحداث الدرامية الموجودة على الشاشة.

* استخدام الألحان الشعبية التى يستطيع المؤلف من خلالها وجود طابع أو إحساس شعبى معين مثل استخدام "بفتة هندى".

* استخدام إيقاع المقسوم أثناء المصاحبة الهارمونية أحياناً.

* استخدام مقام النهاوند الذى يعطى الإحساس بالموسيقى القبطية الكنسية.

* استخدام آلة العود الشرقية للتعبير عن الإحساس الشرقى والمصرى.

* استخدام الفالس للتعبير عن العلاقة العاطفية الرومانسية بين البطل والبطلة.

* وجود بعض الأجزاء من الموسيقات العالمية للتعبير عن مشاهد معينة داخل المشهد السينمائى.

* تناول الأحاسيس من التوتر والقلق والاضطراب من خلال استغلال إمكانيات الآلات الوترية مثل التريمولو والترعيد.

* يتميز ببساطة الألحان، التى تتوغل إلى قلب المشاهد، كما لديه القدرة على توظيف الموسيقى وطواعيتها لكى تتناسب مع العمل السينمائى بشكل أفضل.

جماليات أسلوب "عمر خيرت" من خلال تحليل الأفلام :

* يعتمد المؤلف على وجود آلة البيانو فى التأليف وهو آلة بوليفونية يستطيع من خلالها تقديم مجموعة من الألحان والهارمونيات التى تضفى جواً جمالياً ومميزاً لموسيقاه.

* لوحظ تركيزه الدائم على آلات النفخ النحاسية مثل الترومبيت والترومبون والكورنو ولكن يزيد من استخدامه لآلة الترومبيت ويضع لها ألحانًا مميزة فى أغلب أعماله.

* يهتم بدور آلات النفخ الخشبية مثل الفلوت والأبوا.

* اهتمامه بالآلات الإيقاعية المتنوعة مثل الدرامز والتيمبانى والسينير وإضافات بعض الآلات الإيقاعية الشرقية لإضفاء الطابع الشرقى مثل الدفوف والرق.

* يعمل على وجود الروح الشرقية المميزة لموسيقانا من خلال بعض آلات التخت الشرقى مثل العود والقانون والناى.

* استخدم أيضاً الأكورديون فى بعض الأحيان، وأيضاً بعض الأصوات من خلال آلة الأورج.

* يعتمد غالباً على موسيقات الأغنيات الموجودة داخل الأفلام ويبنى منها الموسيقى المصاحبة للمشاهد السينمائية عن طريق وضع بعض الأجزاء أو التنويع عليها من خلال تغيير فى الآلات التى تناولها.

* يضع مقدمة موسيقية هائلة من الأوركسترا تعتمد على الشكل الأقرب للموسيقى الكلاسيكية فى الكتابة والتوزيع أكثر منها للموسيقى العربية وهى تميز هذين الفيلمين.

* استخدامه لأساليب الآداء المختلفة التى تتراوح بين شديد القوة والضعف وما بينهما.

* اعتماده على السكتات كجزء من الإحساس الموسيقى فى بناء الجملة.

* استخدامه بعض الزخارف اللحنية والضغط واستخدام كاتمة الصوت أحياناً فى الآلات النحاسية، استخدامه للتريل والتريمولو الذى يوحى بمزيد من التوتر وأيضاً الكروماتيك أحياناً.

* اعتماده على موتيفة صغيرة تتكرر عدة مرات من خلال تصاعد سلمى يبعث على الكثير من الاضطراب.

* وجود التباين فى استخدامه للمساحات الصوتية للآلات ما بين الطبقة الحادة والغليظة.

* أسلوب الكتابة المتميزة للوتريات وبناء جمل لحنية معبرة عن مشاعر إنسانية معينة مثل الفرح والحزن والبهجة والقلق والتوتر وغيرها من الأحاسيس التى يستطيع تجسيدها من خلال موسيقاه.

* يستطيع من خلال موسيقاه العمل على زيادة التناسق والتآلق فيما بين الموسيقى والصورة.

* استخدامه للفلوت والأبوا والتشيللو والفيولينة والترومبيت لآداء التيمات اللحنية الأساسية.

* وضع المصاحبات الهارمونية أحياناً والبوليفونية فى أحيان أخرى.

* بساطة الألحان التى تميز موسيقاه من خلال وضع بعض التآلفات والمسافات التى يتميز بها فى معظم أعماله.

رؤية شاهين الجمالية :

لاحظنا من خلال المتابعة الدقيقة وجود بعض الأشياء المتكررة فى أفلام شاهين والتى تعبر عن شخصيته، كما توضح مدى التأثيرات الحياتية على إبداعه، ومنها ما يتعلق بالأشياء المادية ومنها ما هو حسى يرتبط بالمشاعر والأحاسيس الإنسانية وأيضاً اتجاهاته الفكرية فيما يتعلق بالأخلاق والمبادئ، وبعض القضايا والتوجهات الفلسفية فى فكر يوسف شاهين ؛والتى أثرت جميعها بشكل أو بآخر على رؤيته الفنية داخل أفلامه ومنها :

*يشكل القطار بالنسبة لشاهين أهمية لما فيه من تقابل الكثير من فئات المجتمع فهو مكان شامل للكثير من الفئات والطبقات كما ترجع أهميته فى استقبال ووداع الأشخاص المحبين فهو نقطة حاسمة فى أحاسيس ووجدان الكثيرين، ولذا يظهر فى الكثير من أفلامه مثل القطار والمحطة والحادث المأساوى، الذى حدث فى فيلم سيدة القطار، وفى فيلم ابن النيل كان نقطة مهمة بالنسبة لبطل الفيلم فمنذ صغره وهو ينظر لمحطة القطار وهو يندهش ويتمنى السفر من خلاله فهو دائماً يسأل إلى أين يذهب وتمنى حميدة السفر إلى مصر (القاهرة –حيث يطلق الكثير من سكان المدن والأقاليم مصر على القاهرة العاصمة) ليتعرف على كل ما فيها، وفى فيلم صراع فى الوادى فلا توجد فيه نقطة محورية هامة بالنسبة للمحطة ورغم ذلك فذكرت فى مشهد عودة آمال من السفر، أما فيلم باب الحديد

فالفيلم تدور أحداثه كلها داخل محطة السكة الحديد، كما يلعب القطار بصوت سفارته وصوت عجلاته دوراً مهماً فى التأثير على المتلقى وشعوره بوجوده داخل المحطة، وفى فيلم نداء العشاق يهرب عبده وورد من أهالى البلد بعد موت الحاج شوقى أبو متولى فى قطار بضائع، القطار فى فيلم الأرض أثناء توجه محمد أفندى إلى المحطة للسفر إلى مصر لمقابلة رئيس الوزراء.

* تأكيد شاهين على بعض القضايا الفلسفية كقضية الاغتراب ومبدأ ارتباط الإنسان بالمكان، الذى ولد فيه ومدى تعلقه بتلك البيئة مثل ابن النيل وارتباط حمِيدة ورغبته فى العودة إلى بلده بعد الاغتراب عنها، وفى باب الحديد حينما يطلب قناوى من هنومة أن تقبل الزواج منه ويعود بها إلى قريته، أيضاً فى صراع فى الميناء يتضح اشتياق رجب الشديد إلى إسكندرية وفرحته فى العودة إليها، وصراع فى الوادى ومدى حب آمال لأحمد وارتباطها وإخلاصها لتلك البيئة التى عاشت فيها ويتضح ذلك من خلال تعلقها بأحمد ودفاعها عن صابر أفندى فى سياق الأحداث، ارتباط أبو دراع الطبال ببلده سنباط ورغبته فى العودة إليها، وارتباط أبطال فيلم شيطان الصحراء بالبيئة الغجرية البدوية ودفاعهم المستميت عن قبيلتهم وعشيرتهم من خلال أحداث الفيلم، وفى فيلم إسكندرية ليه تأثر يحيى عند السفر لأمريكا ووداعه لبلده وأهله، أيضاً هروب اليهود من النازية وهروبهم من مصر ومدى تأثر يوسف وهبى عند فراق بلده الإسكندرية وتأثر أبنائه سارة ودايفيد بالخروج من مصر.

* تأكيده وإيمانه على أهمية الأرض الزراعية وارتباطها بعملية الفيضان قبل بناء السد العالى وما ينتج عنها من مشكلات وخراب فى الأرض ويظهر ارتباط شاهين الشديد بالأرض وأهميتها فى أعماقه مما يساعده على ترجمتها على الشاشة ببراعة فائقة، ففى فيلم صراع فى الوادى كسر السد عمداً من الباشا ورياض بك مما نجم عنه غرق الأرض ومحصول قصب السكر بأكمله، أما فى فيلم ابن النيل فالفيضان يدمر البلد ككل والمنازل ويظهر الهلال الأحمر فى مساعدة ضحايا الفيضان مما يدل على الأثر السيئ الذى يجلبه الفيضان وأيضاً فى مشهد غرق سالم الطفل الصغير، الذى ينقذه حمِيدة، أما فيلم نداء العشاق فكانت الأرض هى المكان الذى جمع يدين عبده وورد بعد قتلهما فتشابكت أيديهما على الأرض الزراعية، وجود بعض الماشية والأبقار الذى يدل على الريف المصرى والأرض الزراعية فى فيلم اليوم السادس وأيضاً أغنية الطوفان، ولكن فيلم الأرض يعبر بأكمله عن تلك الفكرة وسيطرة الأرض على جميع مناحى الحياة بالنسبة للفلاح.

* يهتم أيضاً شاهين بالتكوينات الجماعية الكبيرة وتظهر فى مشاهد بعض الأفلام منها صراع فى الوادى مثل محاولة ضرب صابر أفندى، وخروج أهل البلد فى جنازة الشيخ عبد الصمد، وفى ابن النيل فى خروج أهالى البلد بعد الفيضان، وفى صراع فى الميناء عند محاولة عمال الميناء من الإمساك بممدوح داخل المراكب فى البحر، أيضاً فى فيلم نداء العشاق خروج متولى وأهالى البلد للبحث عن عبده، أيضاً مشاهد الحرب والمبارزات وخروج الجيش فى أكثر من لقطة سينمائية فى فيلم شيطان الصحراء، وفيلم سكوت ح نصور تتضح تلك التكوينات الجماعية للجمهور فى حفل المطربة ملك فى الأوبرا والحفل الآخر بمارينا، وفى فيلم الأرض الأعداد الكبيرة من أهالى البلد أثناء استقبالهم لأبى سويلم وعبد الهادى بحفاوة.

* قضية زواج الارستقراطى من امرأة منكسرة من طبقة اجتماعية أدنى وينجب منها وينكر هذه البنوة مثل فيلم صراع فى الميناء حيث لا يعترف والد ممدوح (حسين رياض) طيلة خمسة وعشرين عاماً بابنه رجب، الذى أنجبه من سيدة بسيطة ولا يرغب فى كشف هذا السر، فى فيلم نداء العشاق زواج شخص محافظ من أهالى البلد من غازية، أما فيلم شيطان الصحراء يظهر فى النهاية أن (حنظلة) وهو من حاشية الوالى أنه والد دلال، الذى تزوج من إحدى سيدات القبيلة وأنجبها منها وقد تخلى عنهما، وفى فيلم إسكندرية ليه حب سارة اليهودية من إبراهيم المسلم وهى تحمل ابنه فى أحشائها ثمرة هذا الحب وتلك العلاقة، ولكن فى فيلم سكوت ح نصور يوجد فرق اجتماعى ولكن لا توجد أية مشكلة عند الطبقة الثرية الأرستقراطية من زواج ابنتهم من ابن السائق فشاهين يزيل الفارق الطبقى من خلال تلك الزيجة.

* يتكرر مشهد "الصفعة" فى الكثير من الأفلام حسب موضوع الفيلم، والتى يعبر بها شاهين عن مشاعر مختلفة مثل الغيرة والإيلام النفسى والإهانه فهو يترجمها ويوظفها داخل الدراما حسب رؤيته وأعتقد أن استخدامه لها فى الكثير من المواقف يرجع إلى ما تعرض له وهو صغير من والدته وأستاذه بالضرب والإهانة، والذى تجلى فى سيرته الذاتية فى فيلم حدوتة مصرية ؛حيث نجدها فى فيلم صراع فى الميناء حينما يغار رجب على حَميدة ويصفعها بعد عودتها من اللانش مع ممدوح، أيضاً فى فيلم سيدة القطار حينما تعترف فكرية لنادية أنها سرقتها فتصفعها وتتهمها بالخيانة، وصفعة رياض بك لحسان لكى لا يعترف بالقاتل فى صراع فى الوادى، أيضاً حسن يصفع بهية وتلقى حتفها نتيجة الصفعة كما يصفع عبده ورد فى أكثر من مشهد عدة مرات فى فيلم نداء العشاق، أيضاً

صفعة المدرس ليحيى الصغير وصفعة أمه له فى فيلم حدوتة مصرية، وفى فيلم الأرض عدة صفعات من عبد الهادى لأحد رجال الحكومة بعد مغازلته لصفية.

* المياه متمثلة فى (البحر أو النيل) وأهميتها فى أفلام شاهين والت تأثر بها نتيجة نشأته ومولده فى موطنه "الإسكندرية"؛ ففى فيلم صراع فى الميناء تدور أحداث الفيلم كله فى ميناء الإسكندرية، أما فيلماه ابن النيل وصراع فى الوادى فهما على ضفاف النيل، ولكن فى فيلم سيدة القطار مشهد عند سفر نادية وأبوها فريد على متن سفينه لكى يهرب فريد، ويظهر فى فيلم شيطان الصحراء دور المياه متمثلة فى النافورات التى تمثل الترف والغنى فى قصر الحاكم (زُبيد)، وفى فيلم إسكندرية ليه فالفيلم يدور فى مدينة الإسكندرية ومنذ البداية يظهر شاطئ البحر كما يظهر فى أكثر من لقطة ميناء الإسكندرية، أيضاً فيلم سكوت ح نصور أكثر من مشهد على شاطئ البحر مما يؤكد ضرورة البحر فى شخصية المخرج شاهين، وفى فيلم اليوم السادس بعض المشاهد على كورنيش النيل وأيضاً فى نهاية الفيلم يتوجهوا إلى مدينة الإسكندرية، أيضاً مياه النيل وأهمية عنصر المياه الذى يعبر عن الحياة فى فيلم الأرض.

* فكرة العمى وتأثره بالعجز فى بعض الأفلام، والذى يرجع لأفكاره، التى تحاول إلقاء الضوء على الضعفاء والفقراء وأصحاب العجز والذين لم يحصلوا على الرعاية الكافية من قِبَل الدولة فهو كفنان يحاول توصيل تلك الرسائل من خلال إبداعاته الفنية : مثل الشيخ عبد الصمد فى صراع فى الوادى، ومربية نادية التى عميت فى فيلم سيدة القطار، ونوع آخر من العجز وهو الأعرج ويمثله قناوى فى فيلم باب الحديد أيضاً سعيد المريض طريح الفراش فى فيلم اليوم السادس، ووجود طفل معاق فى فيلم رمال من ذهب.

* تأثره بفكرة الفساد عن طريق وضع لقطات تعبر عن الانفلات الأخلاقى من خلال الملهى الليلى مثل فيلم ابن النيل بعد سفر حِميدة إلى القاهرة وصورة الفساد فى الكباريه، ومشهد بسيط لملهى ليلى يشبه قهوة أو كازينو يجمع بين النساء والرجال فى صراع فى الميناء، وصالة لعب القمار فى فيلم سيدة القطار، وفى فيلم شيطان الصحراء تَمَثَّل فى (شادن) الغازية الغجرية التى تغوى الرجال وأيضاً محاولات التحرش بدلال وشادن، وفى فيلم إسكندرية ليه إقامة علاقة شاذة بين عادل وأحد ضباط الاحتلال وأيضاً سقوط أحد الفتيات الساقطات مع يحيى وزملائه فى السيارة ووقوع الرذيلة من بعضهم تجاه تلك الفتاة.

* الموت والذى أثر فى حياته وأعتقد نتيجة وفاة أخيه وهو فى مرحلة الطفولة، والذى عبر عنه دراميا فى أفلامه مثل حادث قطار مأسوى لفكرية فى سيدة القطار، كما يعبر

أحياناً عن نهاية مأساوية مثل موت فريد فى هاوية المصعد فى نفس الفيلم، وموت حسان على قضبان القطار وتحت عجلاته فى صراع فى الوادى ومقتل الباشا أثناء المطاردات بعيارات نارية فى نفس الفيلم، وموت أحد العمال الذى قتل عم إسماعيل محترقاً فى المركب بعد نشوب الخلاف بينه وبين ممدوح فى صراع فى الميناء، أيضاً موت الحاج شوقى أبو متولى حينما حاول الاعتداء على ورد وهتك عرضها فقتلته أثناء الدفاع عن شرفها فى فيلم نداء العشاق، أيضاً فى نفس الفيلم حينما ضرب حسن بهية فى المحلج وكانت النتيجة أن لقيت حتفها كما يقوم متولى بقتل عبده وورد فى النهاية، أما فيلم شيطان الصحراء أمر الوالى (زبيد) بقتل المجموعة القادمة إليه من زعماء العشائر لطلب الغفران والعفو، وأيضاً قتل عصام للبطاح حينما حاول التحرش بدلال، وفى فيلم اليوم السادس كثرة عدد الوفيات بسبب مرض الكوليرا وحالة الرعب التى تعم فى المجتمع من شدة الخوف من لعنة هذا المرض، أيضاً موت سعيد داخل المنزل نتيجة اندلاع الحريق فى نفس الفيلم، وموت شقيق يحيى الأكبر بعد حرقه للمسيح فى فيلم إسكندرية ليه وأيضاً الكثير من القتلى فى المشاهد الأرشيفية للحرب العالمية الثانية وأيضاً الدفاع عن الوطن ضد الاستعمار، وقتل خضرا فى فيلم الأرض.

* القتل العمد أثناء تأدية فريضة الصلاة للشيخ عبد الصمد فى صراع فى الوادى وقتل عم إسماعيل ريس العمال فى صراع فى الميناء.

* تصويره للنفس البشرية فى اللهث حول المال والبحث وراء المادة فى فيلم صراع فى الوادى حيث كان سبباً فى الخلاف الذى نشب بين الإقطاعيين ويمثله الباشا والفلاحين والذى كان السبب فى كل ما حدث من مصائب، وفى فيلم سيدة القطار كان سبب اختفاء فكرية والظلم الذى تعرضت له تلك الشخصية بسبب إهمال زوجها فريد واستهتاره ورغبته فى لعب القمار فقط، أما فى فيلم صراع فى الميناء فكان أيضاً سبباً لعدم ثقة رجب فى نفسه مما جعله يتخيل أن حَميدة ترغب فى الزواج من ممدوح بسبب المال، أما فى باب الحديد فكان قناوى يتخيل أنه يستطيع أن يحصل على حب هنومة بسبب العقد الذى ورثه من أمه، كما أن هنومة كانت تسخر منه دائماً وتقول أنه (ماحلتوش)، وفى فيلم شيطان الصحراء يقوم الوالى (زبيد) بجمع المال عنوة من القبائل لتحقيق أغراضه وللابتزاز والانتقام من القبائل، ولكن فى فيلم إسكندرية ليه يوضح مدى تضحية الأسرة المتوسطة لتعليم ابنها أفضل تعليم وظهور مرسى الذى يستغل ظروف الحرب للحصول على أموال من بعض الضباط المصريين وأيضاً شاكر بك الذى يستغل الاحتلال لمصالحه الشخصية

ويصبح من أغنياء الحرب، أما فى فيلم سكوت ح نصور الفيلم يبرز التضاد من خلال الفارق الطبقى بين الأرستقراطية الغنية وبين الطبقة الفقيرة كما يتضح من خلال أحداث الفيلم الوصولية والانتهازية المتمثلة فى شخص لمعى للوصول إلى الشهرة والمجد والحصول على أموال عن طريق المطربة ملك وخداعها بالحب.

* تقدير شاهين لقيمة المال والذى يرجع لنشأته فى أسرة متوسطة عانت الكثير فى تعليمه وسفره بسبب ضيق الأحوال المادية مما جعله يبرز فكرة الاستهتار واللامبالاة للأكثر ثراء من خلال تدليل الأهل بالمال، والذى قد يفسد أصحابه مثلما حدث فى فيلم نداء العشاق حيث يعطى الحاج شوقى والد متولى الكثير من النقود ويقول له (علشان ماتزعلش) وفى نهاية الأمر فهو شخص مستهتر كل ما يبحث عنه هو تعدد علاقاته النسائية والفساد فقط.

* قضية الثأر فى صراع فى الوادى، حيث كان يرغب ابن الشيخ عبد الصمد وحتى بعد الحكم بالإعدام على صابر أفندى لكى يثأر لوالده ويقتل أحمد ابن صابر أفندى، ويثأر أيضاً متولى لوالده الذى قتل على يد ورد، وهى تدافع عن نفسها لكنه يعتقد أن عبده القاتل ويحاول قتله، وبالفعل يقتله فى نهاية فيلم نداء العشاق، وتظهر أيضاً تلك القضية فى شيطان الصحراء بعد قتل الوالى لحجاج وزعماء العشائر التى كان من بينهم حمدى غيث الذى ذهب بدلاً من عمر الشريف وقتله الحاكم فيشعر عمر الشريف بالذنب ويثأر له ويحاول قتل هذا الطاغية المستبد.

* الحريق ظهر فى فيلم ابن النيل فى الخلاف، الذى نشب بين إبراهيم وحميدة فى حضور والدتهما، وفى سيدة القطار أثناء الخلاف بين فكرية وفريد، ويُسقطها فريد فتقع الشمعة الموقَدة ويحترق المنزل، أما فى صراع فى الميناء أثناء الصراع بين ممدوح وأحد عمال الميناء وتندلع الحريق فى المركب، وضع شُعلات نارية فى فيلم نداء العشاق لمحاولة مطاردة عبده وورد من الهرب ويموت فيها حسن، وفى شيطان الصحراء أيضاً وضع شُعلات نارية عند بعض مشاهد الحروب والقتال، أما فيلم إسكندرية ليه فتمثل الحريق فى مشهد حرق شقيق يحيى الأكبر للمسيح وفى لقطات من الحرب، وفى فيلم اليوم السادس الحريق الذى اندلع فى منزل صدِيقة وسعيد لرغبته لانقضاء حياته والخلاص منها وبالفعل قُضى على حياته.

* فكرة تحقيق العدل وما قد يشوبها من فساد فى المجتمع من خلال المحاكمات داخل المحكمة، والتى أراد بها شاهين إثبات عدم تحقيق العدالة فى بعض الأحيان وما قد يحدث

داخل المحاكم من ظلم بَين بسبب ضيا ع المظلوم وعدم قدرته على التمسك بحقه لعدم اكتفاء الأدلة وربما لزيادة العطف والشفقة داخل السياق الدرامى واعتقد إنها رسالة موجهة لكل من يمثل دور العدالة داخل الوطن بعدم إصدار حكم متسرع قد يكون حكم خطأ فى بعض الأحيان القضايا، حيث ظهرت المحكمة فى فيلم صراع فى الوادى فى الحكم على صابر أفندى بالإعدام فى قضية قتل الشيخ عبد الصمد، وهو مظلوم، والحكم على حِميدة فى ابن النيل بالحبس ثلاث سنوات مع الشغل والنفاذ برغم الحكم على المتهم الأول الرأس المدبرة للجريمة بسنة ونصف، فلم يرغب شاهين فى تحقيق العدل من خلال وجود المحكمة للبحث عن حق المظلوم، أيضاً مشهد المحكمة فى فيلم إسكندرية ليه ودفا ع قدرى المحامى عن إبراهيم فى دفاعه عن وطنه ضد الاستعمار ولكنه نتيجة لتفشى الفساد والاستعمار يحكم عليه ١٥ عاماً، وفى فيلم نداء العشاق كانت المحكمة متمثلة فى صورة العمدة الذى يحقق فى القضية، أيضاً فكرة محاسبة الذات من خلال المحاكمات التى يحاسب بها يحيى نفسه والآخرين فى حدوتة مصرية.

* التحريض على القتل فى فيلم صرا ع فى الميناء تَمَثَّل فى صورة عزت الذى دفع أحد العمال لقتل عم إسماعيل ريس العمال وكبيرهم، وفى صرا ع فى الوادى من الباشا ورياض بك بمقتل الشيخ عبد الصمد أولاً الذى قتله رياض بك ثم تحريض مرة أخرى لقتل حسان، الذى يعلم حقيقة الأمر بأن القاتل هو رياض بك ولكن حسان مات بعد أن صدمه القطار.

* الظلم البَين، الذى يوضحه فى تلفيق تهمة القتل فى صرا ع فى الوادى لصابر أفندى، وفى صرا ع فى الميناء لممدوح، وهى بنفس الطريقة فى التلفيق، حيث إن كل منهما رأى الجريمة ولكنه لم يتحقق من المجرم الحقيقى وأثناء عملية المطاردة للمجرم مرتكب الجريمة يراهما فى كل فيلم شخص أثناء الجرى ويتصور أن كلا منهما القائم بارتكاب الجريمة ومن خلال هذا الظن يريا عداءاً وظلماً من كل أهالى البلد، أيضاً تلفيق قتل بهية وأيضاً قتل الحاج شوقى أبو متولى إلى عبده المظلوم، الذى يمثل جانب الخير فى فيلم نداء العشاق، وتلفيق تهمة قتل خضرا زوراً لعلوانى فى فيلم الأرض.

* الدين وما يمثله من قيمة أخلاقية تظهر متمثلة فى صورة الشيخ عبد الصمد فى صرا ع فى الوادى، والشيخ عماد فى فيلم ابن النيل، ومبدأ مخالفة الحق والحلف بالباطل فى فيلم نداء العشاق وإلقاء الضوء على انتشار الفساد الأخلاقى مثل الكذب والخدا ع وشهادة الزور من خلال تلك اللقطة، التى بها يرفض عبده أن يشهد زوراً ويحلف باطلا،

وجود الشيخ عبد الوارث عسر فى فيلم إسكندرية ليه وتعدد الديانات فى الفيلم فيظهر الإسلام واليهودية والمسيحية، أيضاً فيلم اليوم السادس وظهور الآذان فى مقدمة الفيلم ثم نُطق صديقة "بسم الله الرحمن الرحيم" حينما تفاجأ بوجود شخص مما يعبر عن وجود الوازع الدينى داخلها ووجود بعض آيات من القرآن الكريم، دعاء يحيى الصغير إلى ربه ووجود روح كنسية مسيحية فى بعض المحاكمات فى فيلم حدوتة مصرية، صوت الآذان ووجود بعض رجال الدين مثل الشيخ حسونة فى فيلم الأرض، دور الدين والخطبة فى المسجد وأسئلة للشيخ فى فيلم العصفور.

* التناقض بين المسجد والكباريه (الملهى الليلى) مثل فيلم ابن النيل.

* تأثره بدور الأم المصرية والزوجة المضحية من أجل الأبناء والأسرة والذى يدل على حقيقة ارتباطه الشديد بوالدته ومدى تأثره بدورها وتضحيتها على الأسرة، ويتضح ذلك التأثر بإبراز هذا الدور فى بعض الأفلام مثل: فيلم سيدة القطار، وتضحية الأب والأم معاً وباقى أفراد الأسرة من أجل الابن للتعليم ثم تحقيق حلمه بالسفر لأمريكا فى إسكندرية ليه.

* مستشفى الأمراض العقلية فى نهاية قناوى فى فيلم باب الحديد، وأيضاً فى فيلم الاختيار ونهاية سيد التى تودى به فى المصحة.

* وجود بعض الأجانب فى بعض الأفلام وذلك نتيجة لنشأته فى مدينة الإسكندرية ووجود الكثير من الأجانب الذين يقتنون تلك المدينة وذلك تمثل فى : الخواجة ماريو فى ابن النيل، والخواجة ديامو، الذى اقترضوا منه لثمن التذكرة لتحقيق حلم يحيى بالسفر فى فيلم إسكندرية ليه.

* إلقاؤه الضوء على بسطاء المجتمع، الذين يظهرون فى أفلامه مثل بائع الجرائد وبائعة المياه الغازية والشيال فى باب الحديد، عمال فى محلج قطن فى نداء العشاق.

*الضرب والعنف مثل الخلاف بين رجب وممدوح، وأيضاً ممدوح والعامل الذى قتل عم إسماعيل فى صراع فى الميناء، خلاف فكرية وفريد فى سيدة القطار، خلاف إبراهيم وحميدة فى ابن النيل وأيضاً خلاف ماريو وحميدة فى نفس الفيلم، الخلاف بين قناوى وزوج السيدة التى وجدته ينظر إليها وأخبرت زوجها، الضرب بين عبده ومتولى أكثر من مرة فى نداء العشاق وأيضاً تعدى وردة على فتيات المحلج وضربهن بالحذاء فى نفس الفيلم، وأيضاً الصراع والعنف فى فيلم شيطان الصحراء حيث أن موضوع الفيلم قائم على الصراع والقتل والمبارزات منذ البداية، ويتمثل العنف فى إسكندرية ليه فى اللقطات

الأرشيفية الحية للحرب، ضرب صديقة لعوكا حينما يحاول التحرش بها فى فيلم اليوم السادس، ويتمثل العنف فى فيلم رمال من ذهب فى مصارعة الثيران فى أسبانيا وأيضاً إيذاء البطل وإصابته أثناء المصارعة.

* تسليط الضوء على التحرش الجنسى والاعتداء من خلال بعض المشاهد مثل رياض بك مع آمال فى حجرة نومها فى صراع فى الوادى، تحرش قناوى بهنومة ومحاولته لإمساك يدها وتقبيلها، وأيضاً أبو سريع مع هنومة فى باب الحديد، وحِميدة وزبيدة والوقوع فى الخطيئة ثم التحرش بين أفكار وحِميدة فى فيلم ابن النيل، محاولة اعتداء وتحرش رجب بحَميدة فى صراع فى الميناء، محاولات متولى التحرش بورد ووالده أيضاً فى فيلم نداء العشاق، أما فيلم شيطان الصحراء ففيه عدة محاولات للتحرش والاعتداء الجنسى على دلال والغازية شادن من قبل الوالى وبعض من أفراد حاشيته فى أكثر من مشهد، وفى إسكندرية ليه تحرش زملاء يحيى بالفتاة داخل السيارة وإقامة علاقة شاذة بين عادل وأحد ضباط الاستعمار، فى سكوت ح نصور مشاهد تعبر عن العلاقة العاطفية بين بولا وناصر، وأيضاً بين ملك ولمعى، ووجود علاقات غير شرعية فى فيلم اليوم السادس بين زينات الفنانة وبعض جنود الاحتلال أيضاً محاولة عوكا التحرش بصديقة، ومشهد القبلة بين فاطمة ورؤوف فى فيلم العصفور وأيضاً مشهد جنسى بين رؤوف وفاطمة يتخيله رؤوف فى منامه، وأيضاً يمزج الحلم بعض مشاهد الحرب الذى يتخيلها رؤوف.

* غالباً نهايات أفلامه تنتهى النهاية السعيدة، الذى ينتظرها المشاهد، ولكن فيلم إسكندرية ليه انتهى الفيلم بسفر يحيى إلى أمريكا ولكن تحول تمثال الحرية إلى امرأة قبيحة يعبر عن الخداع الأمريكى، وفى سكوت ح نصور لم ينته نهاية سعيدة بالنسبة للعلاقة العاطفية لملك ولكنها انتهت سعيدة بالنسبة لابنتها بولا رغم أن النهاية تُعد سعيدة نسبياً ليست للعلاقة العاطفية ولكن لأنها كشفت الخديعة التى أراد لمعى أن يوقعهما فيها، وفى اليوم السادس لم ينته الفيلم نهاية سعيدة حيث توفى حفيد صِديقة كما ذهبت هى وعوكا كلٍ فى طريقه، وفى حدوتة مصرية تم التصالح بين يحيى الكَبير والصغير فى النهاية.

* الأبطال فى أفلامه تتكرر باستمرار أى وكأن كل مرحلة يمثلها بالنسبة له مجموعة من الممثلين قد يكون ذلك ارتياحه لهما أو إعجابه واقتناعه الشديد بهم وقد يكون أسلوب يميزه كمخرج وكأن الممثلين فى أفلامه عائلة واحدة لا يشعر المهتم بسينما شاهين أنه خرج عن إطاره العائلى وهى بنفس فكرة تعامله مع المؤلفين الموسيقيين.

* تتعدد مواضيع أفلام شاهين بين الاجتماعى والسياسى والسيرة الذاتية ويتألق فى كل فيلم قدر اقتناعه به وبالفكرة التى يقدمها فهو مخرج عبقرى يقدم جميع نوعيات الأفلام بذكاء وخبرة وعشق لفنه ولجمهوره.

أما تعامل شاهين مع الموسيقى والرقص فى أفلامه يتجلى واضحاً ونلحظ حبه واهتمامه بهذه الفنون منذ الصغر، والتى عبر عنها من خلال إبداعاته فنرى أن :

* لا يوجد فيلم لشاهين يخلو من الرقص تقريباً، فحتى فى فيلم صراع فى الميناء مشهد رقص حميدة على المركب فى الاحتفال بقدوم رجب، وفى فيلم ابن النيل الكثير من مشاهد الرقص لأفكار (سميحة توفيق)، أما فيلم باب الحديد ففيه مشهد رقص هنومة داخل القطار مع الرحلة التى تعزف الموسيقى وهى ترقص وتتمايل، وأيضاً فيلم صراع فى الوادى فى مشهد الفرح، وفى فيلم سيدة القطار الاستعراضات الراقصة من نادية ابنة فكرية أثناء الغناء، وفيلم نداء العشاق ورد (برلنتى عبد الحميد) هى البطلة ودورها غازية طوال الفيلم، أيضاً فيلم شيطان الصحراء رغم أن موضوعه يتناول قضية سياسية وهى الإطاحة بالحاكم والانقلاب عليه إلا أن شاهين تناول فكرة الغازية الغجرية من خلال (شادن)، والتى تعبر عن الفساد والانحلال حتى فى تلك البيئة المحافظة من خلال الغناء والرقص، وفى فيلم إسكندرية ليه تظهر تحية كاريوكا فى الكبارية ومعها بعض الفتيات فى مشاهد الرقص داخل الملهى الليلى وأيضاً مشهد رقص يحيى وأخته نادية على موسيقى الفالس "الدانوب الأزرق" لشتراوس وتعليم يحيى لبعض زملائه الرقص لأداء المسرحيات الاستعراضية وأيضاً بعض مشاهد الأفلام الأمريكية لاستر ويليامز وجين كيلى، أما فيلم سكوت ح نصور أيضاً أكثر من مشهد يعبر عن أنواع الرقص المختلفة فالرقص الشرقى المصاحب لغناء لمعى وأيضاً الرقص فى صالة الديسكو بين لمعى وبولا، ولكن فى فيلم اليوم السادس الرقص من خلال عوكا الذى قدم أكثر من مشهد استعراضى.

* كانت لديه براعة نادرة فى التوليف الصوتى (الميكساج) وفى التوفيق بشكل خاص بين الموسيقات الشرقية والغربية داخل جديلة واحدة منسجمة ومتناسقة تماماً.

* دائماً يعبر بآلة البيانو عن الطبقات الأرستقراطية الأكثر ثراء.

* دخول الموسيقى فى بعض الأفلام فى لقطات مؤثرة على نفس المُشاهد وتضيف الأثير الجمالى على المشهد كما فى دموع أحمد فى آخر لقاء بينه وبين والده صابر أفندى فى السجن قبل الإعدام فى فيلم صراع فى الوادى، وأيضاً فى فى فيلم ابن النيل مع

دموع إبراهيم عندما رفض أخوه حميدة مقابلته، وهو يبحث عنه ويشعر بمنتهى الأسى فقدان أخيه وضياعه وهو على قيد الحياة.

* استخدام الكورال فى موسيقى بعض الأفلام للحصول على قدر أكبر من الجماليات الفنية، التى تؤثر على إحساس المتلقى : مثل استخدام الكورال فى فيلم صرا ع فى الوادى وكان بمثابة النحيب، وفى سيدة القطار كأنه بكاء، أما فيلم باب الحدى، فكان همهمة وآهات فى بعض الأحيان رثائية، وبالتالى يتضح لنا أن استخدام الكورال كان لزيادة وتعميق الأثر الدرامى والمبالغة فيه من ناحية الشجن والأسى داخل تلك الأفلام، وفى فيلم شيطان الصحراء استخدم الكورال لغناء المذهب فى بعض الأغنيات، وفى اليوم السادس استخدم عمر خيرت الكورال لزيادة وتعميق الموسيقى والإحساس بالمشهد دون نطق أى كلمات، كلمات أغنية أرضنا العطشانة فى فيلم الأرض وما تعبر عنه تلك الأغنية من أحاسيس ومشاعر مع ارتباطها بالأحداث.

* الغناء ومحور الفيلم قائم على أساس مطربة هى ليلى مراد فى سيدة القطار وفى سكوت ح نصور المطربة هى لطيفة وفيلم اليوم السادس بطل الفيلم هو محسن محيى الدين (عوكا) الذى يقدم الغناء بأغنية حدوتة حتتنا طوال لفيلم وفى فيلم حدوتة مصرية أغنية الفيلم تتكرر مع وجود منير من أبطال الفيلم.

* وضع بعض مقتطفات من الأغانى الطربية فى أفلامه مثل أنت عمرى فى حدوتة مصرية وبتبص لى كدا ليه لليلى مراد وأغنية طول عمرى قاعد لوحدى فى اليوم السادس، ويا فرح بنور يا سيد العرسان وأغنية ليلة الودا ع لعبد الوهاب فى سكوت ح نصور، وأغنية مصر التى فى خاطرى بصوت السيدة أم كلثوم فى فيلم العصفور.

* اهتمام شاهين بالموسيقى الكلاسيكية العالمية فى أفلامه بشكل حى كما فى فيلم الاختيار بدعوة سيد وزوجته لأحد الرجال المثقفين لدار الأوبرا والاستما ع لكونشيرتو الأوركسترا لبارتوك وهو ما يعبر عن أفكاره الداخلية بارتباط هذه الفنون بالطبقة المثقفة وعلية القوم، أيضاً موسيقى للمؤلف الأمريكى جرشوين للتعبير عن انتقال البطل إلى أمريكا ودلالية الموسيقى على المكان كما فى فيلم حدوتة مصرية، وأيضاً الموسيقى الأمريكية فى فيلم إسكندرية ليه.

كل هذا يعبر عن رؤية شاهين الجمالية داخل أفلامه والتعبير عن أحاسيسه وتوجهاته الفكرية بإضافة المزيد من الجماليات التى يشعر بها المتلقى أثناء مشاهدة تلك الأفلام، وهذا يؤكد على تذوقه لجميع أشكال الفنون الموسيقية وتوظيفها بالشكل اللائق دراميا ً وهذا ما يميز شاهين عن غيره من المخرجين.

الخلاصة :

* فى كثيرٍ من الأحيان نجد أن موسيقى الأفلام لها القدرة على التأثير والانتشار، وهذا الأثر فى حد ذاته يعمل على الارتقاء بالذوق العام وذلك يرجع لطبيعة فن السينما وانتشاره والأنوا ع المختلفة للأفلام، والذى يرتبط بجميع المراحل العُمرية للجمهور المتلقى.

*استخدام التلوين الصوتى من خلال الآلات المختلفة مع ظلال الآداء والتقنيات مثل النبر والتزحلق وغيرها، يعطى مزيداً من الجماليات فى التأثير على نفس المتلقى.

*وجود حاسة السمع بالإضافة لحاسة البصر تعمل على زيادة البُعد الجمالى فى توصيل الرؤية للمتلقى، وأيضاً لإحتياج الفيلم للموسيقى والذى يرجع للإحساس الغريزى واللاشعورى للمشاهد لسما ع الموسيقى.

* إن موسيقى الأفلام هى التى أعطت لأصحابها شهرة واسعة حيث أن المؤلفين الموسيقيين الذين لم يكتبوا موسيقى للأفلام لم يحصلوا على تلك الشهرة حتى ولو كانوا على قدر كبير من الموهبة والتميز.

* تعبير الموسيقى عن بعض الأفكار الفلسفية مثل الأمل والاغتراب والتشويق والجذب والترقب والتنبؤ وجدل (العبد والسيد)، وأيضاً التألق والتناسق فيما بين الموسيقى والصورة فى أفلامه.

* من الممكن أن تتفوق الموسيقى على أحداث الفيلم وتتمكن من ذاتية المشاهد ويصبح لها شخصيتها المستقلة، ويستمع إليها الجمهور ويرتبط بها كموسيقى بحتة كموسيقى الفنان عمر خيرت كما فى فيلم سكوت ح نصور على سبيل المثال.

* توظيف الموسيقى داخل العمل الدرامى، والذى يرجع للرؤية الإخراجية لمبد ع العمل بحيث تكون فى بعض الأحيان هى بطل المشهد وفى البعض الآخر تكون مجرد خلفية أو قد توظف للتعبير عن بعض الأحاسيس والمشاعر داخل الكادر، وقد يعتمد المخرج فى كثير من الأحيان على الصمت لإضافة بُعد جمالى فى المشهد.

* قد يكون الفيلم وموسيقاه وجهان لعملة واحدة كل منهما بيده نجاح الآخر فالموسيقى الجيدة تعمل على نجاح الفيلم وتميزه والعكس صحيح، فالفيلم الجيد يعمل على نجاح الموسيقى ومؤلفها.

* كلما كان المخرج على دراية وفهم بعناصر الموسيقى المختلفة وبعلم الآلات سواء الآلات الأوركسترالية أو الآلات الشعبية لكل بلد، كلما كان ذلك أفضل حيث تمكنه تلك المعرفة من توظيفها حسب طبيعة المشهد الدرامى فى الفيلم.

* ثقافة شاهين للفنون العالمية (الموسيقى الكلاسيكية والبالية) نجدها تتبدى وتظهر بشكل كبير فى أعماله، وكل ذلك يؤثر على المتلقى ليرتفع به إلى مستوى أفضل سواء فى التلقى أو فى التذوق والادراك والفهم.

* أسلوب شاهين يفرض أحياناً على المؤلف الموسيقى بعض التوجهات الموسيقية والتى قد تضيف المزيد من الجماليات داخل الفيلم مثلما رأينا مثلاً فى فيلم إسكندرية ليه؟ وحدوتة مصرية واليوم السادس.

* توظيف شاهين للأعمال الموسيقية الكلاسيكية بشكل حى حيث اعتمد فى بعض الأحيان على فكرة الدلالية من خلال تلك الأعمال، وذلك يختلف عما عاهدناه حيث كان فى السابق يعتمد بعض المخرجين على الموسيقى الأوركسترالية المسجلة كموسيقى للأفلام ولكن شاهين عمل على توظيف بعض تلك الأعمال حسب رؤيته السينمائية ووضعها داخل السياق الدرامى بما يتناسب مع موضوع الفيلم.

* تأثر شاهين بالموسيقى الغربية، وتجلى ذلك فى اختياراته المتعددة للمؤلفين الموسيقيين حيث كانوا جميعاً دارسين للموسيقى الغربية الكلاسيكية وبأسلوب الكتابة لها.

* تأثر شاهين ببعض الأساليب المستخدمة فى الموسيقى الغربية مثل فكرة اللحن الدال التى اشتهر بها المؤلف الألمانى فاجنر فى أوبراته، والتى ظهرت فى بعض أفلامه فى ربطه للشخصية أو المكان بلحن معين.

المراجع

١-أحمد بيومى : القاموس الموسيقى-وزارة الثقافة -المركز الثقافى القومى-دار الأوبرا المصرية-الطبعة الأولى-١٩٩٢.

٢-أحمد كامل مرسى ومجدى وهبة : معجم الفن السينمائى- وزارة الثقافة والإعلام- الهيئة المصرية للكتاب- ١٩٧٣.

٣-إرنست لندجرن : فن الفيلم -ترجمة صلاح التهامى-مؤسسة كامل مهدى-القاهرة- ١٩٥٩.

٤-ألبرت فولتون : السينما آلة وفن-ترجمة صلاح عز الدين وفؤاد كامل -مراجعة وتقديم عبد الحليم البشلاوى-مكتبة مصر -القاهرة-١٩٥٨.

٥-أمل إبراهيم : الفنون التعبيرية فى العصر الحديث -كلية التربية الفنية -جامعة حلوان -٢٠٠٢.

٦-أميرة مطر: فلسفة الجمال أعلامها ومذاهبها-الهيئة المصرية العامة للكتاب-القاهرة - ٢٠٠٢.

٧-أميرة مطر: مقدمة فى علم الجمال وفلسفة الفن-دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع- الطبعة الثالثة -القاهرة-١٩٩٨.

٨-بركات محمد مراد : الجمال والفن رؤية فلسفية-مقال-العدد السبعون-جمهورية مصر العربية-٢٠٠٧.

٩-ثروت عكاشة : الزمن ونسيج النغم- الطبعة الثانية - الهيئة المصرية العامة للكتاب- القاهرة -١٩٩٦.

١٠-ثروت عكاشة : موسوعة تاريخ الفن- الفن المصرى - الجزء الأول- دار المعارف بمصر- القاهرة- ١٩٧٦.

١١-ثيودورم. فينى : تاريخ الموسيقى العالمية -ترجمة سمحة الخولى وآخرون -القاهرة - دار المعرفة -١٩٧٠.

١٢-جلين ويلسون : سيكولوجية فنون الأداء-ترجمة شاكر عبد الحميد -عالم المعرفة - الكويت-٢٠٠٠.

١٣-جوليوس بورتنوى : الفيلسوف وفن الموسيقى - ترجمة فؤاد زكريا-الهيئة المصرية العامة للكتاب-القاهرة-١٩٧٤.

١٤-جيروم سولينتز : النقد الفنى دراسة جمالية وفلسفية- ترجمة فؤاد زكريا - المؤسسة العربية للدراسات والنشر-الطابعة الثانية-١٩٨١.

١٥-دافيد كوك : تاريخ السينما الروائية -ترجمة أحمد يوسف-الهيئة المصرية العامة للكتاب-الجزء الأول-١٩٩٩.

١٦-ديفيد روبنسون : تاريخ السنيما العالمية ١٨٩٥-١٩٨٠ -ترجمة إبراهيم قنديل - المجلس الاعلى للثقافة - القاهرة -١٩٩٩.

١٧-رمضان الصباغ : جماليات الفن الإطار الاخلاقى والاجتماعى- دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر-الطبعة الأولى -الإسكندرية-٢٠٠٣.

١٨-روجر مانفل : الفيلم والجمهور-ترجمة برلنتى منصور-المؤسسة العامة للتأليف والترجمة والنشر-وزارة الثقافة-القاهرة-بدون تاريخ.

١٩-زكريا إبراهيم : مشكلة الفن-مكتبة مصر-القاهرة-١٩٦٧.

٢٠-زيجمونت هبنر: جماليات فن الإخراج-ترجمة هناء عبد الفتاح-الهيئة المصرية العامة للكتاب- القاهرة-١٩٩٣.

٢١-زين نصار : الموسيقا المصرية المتطورة -الهيئة المصرية العامة للكتاب - القاهرة - ١٩٩٠.

٢٢-سعاد شوقى : سينما يوسف شاهين تطور الرؤية والأسلوب-الهيئة العامة لقصور الثقافة-القاهرة-٢٠٠٤.

٢٣-سعد الدين توفيق : قصة السينما فى مصر -سلسلة ثقافية شهرية-دار الهلال العدد ٢٢١ -١٩٦٩. صــــ٩٤

٢٤-سعيد توفيق : جماليات الصوت والتعبير الموسيقى- مجلة كلية الآداب- جامعة القاهرة-مجلد٥٨ -عدد ٢-١٩٩٨.

٢٥-سمير فريد : أضواء على سينما يوسف شاهين - الهيئة المصرية العامة للكتاب - ١٩٩٧.

٢٦-سمير فريد : السينما والفنون-الهيئة المصرية العامة للكتاب -القاهرة -٢٠٠٥.

٢٧-سمير فريد : مدخل إلى تاريخ السينما العربية-الهيئة المصرية العامة للكتاب- القاهرة-٢٠٠١.

٢٨-سهير طلعت : رسالة ماجستير غير منشورة-المعهد العالى للنقد الفنى-أكاديمية الفنون-القاهرة-١٩٨٥.

٢٩-شاكرعبد الحميد : التفصيل الجمالى-عالم المعرفة-الكويت-٢٠٠١.

٣٠-شاكر عبد الحميد : الفنون البصرية وعبقرية الإدراك-دار العين للنشر-القاهرة-٢٠٠٧.

٣١-صلاح بسيونى رسلان : كونفوشيوس رائد الفكر الإنسانى - دار قباء للطباعة والنشر والتوزيع - القاهرة - ١٩٩٨.

٣٢-صلاح قنصوة : فلسفة العلم-الهيئة المصرية العامة للكتاب-القاهرة-٢٠٠٢.

٣٣-صوفيا ليسا : جماليات موسيقى الأفلام-ترجمة غازى منافيخى-المؤسسة العامة للسينما-وزارة الثقافة-دمشق-١٩٩٧.

٣٤-عبد الحميد توفيق ذكى : اعلام الموسيقى المصرية عبر ١٥٠ سنة - الهيئة المصرية العامة للكتاب - القاهرة - ١٩٩٠.

٣٥-عبد الحميد توفيق زكى : التذوق الموسيقى وتاريخ الموسيقى المصرية - الهيئة المصرية العامة للكتاب - القاهرة -١٩٩٨.

٣٦-عبد الرحمن بدوى : إيمانويل كانت فلسفة القانون والسياسة - وكالة المطبوعات الكويتية-١٩٧٩.

٣٧-عزيز الشوان : الأوبرا-الهيئة المصرية العامة للكتاب-القاهرة-١٩٨٨.

٣٨-على عبد المعطى محمد : جماليات الفن المناهج والمذاهب والنظريات - دار المعرفة الجامعية -الإسكندرية -١٩٩٤.

٣٩-عواطف عبد الكريم : تاريخ وتذوق الموسيقى فى العصر الرومانتيكى -الطبعة الثانية - القاهرة - ١٩٩٧.

٤٠-فوزى الشامى : قضية المقارنة الموسيقية عند د.فؤاد زكريا-أكاديمية الفنون - القاهرة-٢٠٠٦.

٤١-فؤاد زكريا : التعبير الموسيقى-مكتبة مصر-القاهرة-١٩٥٦.

٤٢-مارسل مارتن : اللغة السينمائية-ترجمة سعد مكاوى_المؤسسة العامة للتأليف والنشر-القاهرة-١٩٦٤.

٤٣-محمد على ابوريان : تاريخ الفكر الفلسفى-الدار القومية للطباعة والنشر-الجزء الأول-الطبعة الثانية-١٩٦٥.

٤٤-محمد يحيى فرج : أرسطو والمدارس اليونانية-مكتبة كلية الآداب -جامعة عين شمس-القاهرة-٢٠٠٧.
٤٥-محمود سامى عطا الله : الفيلم التسجيلى-الهيئة المصرية العامة للكتاب- القاهرة-١٩٩٥.
٤٦-مدكور ثابت : صحافة السينما فى مصر (النصف الأول من القرن العشرين) -وزارة الثقافة -المركز القومى للسينما-١٩٩٦.
٤٧-مصطفى عبده : فلسفة الجمال ودور العقل فى الإبدا ع الفنى-مكتبة مدبولى-الطبعة الثانية-القاهرة-١٩٩٩.
٤٨-مصطفى يحيى : التذوق الفنى والسينما -دار غريب للطباعة-القاهرة-١٩٩٠.
٤٩-ناجى فوزى : آفاق الفن السينمائى - دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع-القاهرة-٢٠٠٣.
٥٠-نازلى إسماعيل حسين : الفلسفة الحديثة- كلية الآداب - جامعة عين شمس-القاهرة -١٩٨٤.
٥١-هربرت ريد : معنى الفن -ترجمة سامى خشبة-الهيئة العامة لقصور الثقافة - القاهرة-١٩٩٠.
٥٢-ولتر جيمس تيرنر: الموسيقى تاريخ موجز-ترجمة محمد التونى -مكتبة الانجلو المصرية-بدون تاريخ.
53- Croce B., : The Essence of Aethetics,Trans-Ainsliee-London-19254-Deleuze G.,: Nietzsche et la philosophie, PUF, 9è édition, 199
55- Gorbman C., :Unheard Melodies BFI Publishing-London-1987.
56- Lustig M., :Music Editing for Motion Pictures,Hastings House Publishers ,New York.1980. 57- Manvell R., :The Technique of Film Music ,Focal press,London & Newyork-1977.
58- Roy M.Prendergast : Film Music & Neglected Art -W.norton & com.
59-Skiles M, : Music scoring for T.V.& Motion Pictures,blue Rige summit,pa 17214.

الكاتب

*** رانيا يحيى سعد زغلول**

- التحقت بالكونسرفتوار فى عمر ١٢ سنة.
- حصلت على بكالريوس الكونسرفتوار بتقدير عام ممتاز مع مرتبة الشرف عام ١٩٩٨.
- حصلت على ليسانس الحقوق من جامعة القاهرة عام ١٩٩٨.
- حصلت على لقب الطالبة المثالية من أكاديمية الفنون عام ١٩٩٨.
- عينت معيدة بالكونسرفتوار عام ١٩٩٩.
- حصلت على دبلوم الدراسات العليا من الكونسرفتوار بتقدير ممتاز مع مرتبة الشرف عام ٢٠٠٠.
- حصلت على ماجستير الفنون من الكونسرفتوار بتقدير ممتاز عام ٢٠٠٦.
- حصلت على الدكتوراة فى فلسفة الفنون من المعهد العالى للنقد الفنى عام ٢٠١١ بتقدير مرتبة الشرف الأولى.
- نالت العديد من شهادات التقدير من أكاديمية الفنون والمجلس الأعلى للثقافة والجامعة الأمريكية.
- نالت العديد من الجوائز من المجلس الأعلى للثقافة.
- مثلت مصر فى العديد من المهرجانات الدولية بالخارج.
- تقوم بعزف كثير من حفلات الصولو فى دار الأوبرا والجامعة الأمريكية والمراكز الثقافية المختلفة.
- عضو بأوركسترا أوبرا القاهرة منذ ١٩٩٥ وإلى الآن.
- كاتبة وناقدة بالعديد من الصحف والمجلات.
- مستشار ثقافى لنادى روتارى.
- عضو جمعية نادى السينما.
- عضو جمعية كتاب ونقاد السينما.

للنشر فى السلسلة :

* يتقدم الكاتب بنسختين من الكتاب على أن يكون مكتوباً على الكمبيوتر أو الآلة الكاتبة أو بخط واضح مقروء. ويفضل أن يرفق معه أسطوانة (C.D) أو ديسك مسجلاً عليه العمل إن أمكن.
* يقدم الكاتب أو المحقق أو المترجم سيرة ذاتية مختصرة تضم بياناته الشخصية وأعماله المطبوعة .
* السلسلة غير ملزمة برد النسخ المقدمة إليها سواء طُبع الكتاب أم لم يطبع .

صدر مؤخراً فى سلسلة

آفاق السينما